إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

«الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» لمحمد غنيمى هلال «رؤية نقدية مقارنة»

هادى نظرى منظم*

ريحانه منصورى**

الملخص

يلاحظ الدارس لنشأة الأدب العربى المقارن وتطوره بوضوح أن العلاقات الأدبية العربية – الفارسية تشكل محوراً رئيساً من محاور الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، كما يتجلى له أيضاً أن دراسة علاقة العرب بالإيرانيين فى مجالى الأدب والثقافة تكاد تقتصر على المراحل القديمة من تاريخ هذين الشعبين المسلمين، وأن أكثر الدارسين والمقارنين العرب قد أخرجوا المراحل الحديثة من تاريخ الأدبين العربى والفارسى من دائرة المقارنة؛ ومرد ذلك أن العصور القديمة قدحفلت بعلاقات تأثير وتأثر واضحين، بينما تكاد تخلو العصور الحديثة من تلك العلاقات، نتيجة دخول كلا الأدبين فى علاقات مثاقفة متينة أو شبهها مع الآداب الغربية، وانحسار علاقة كل منهما بالآخر.

وفى هذا المقال محاولة متواضعة لدراسة أحد أهم الكتب التطبيقية المقارنة فى العالم العربى، ألا هى كتاب محمد غنيمى هلال عن موضوع مجنون وليلى، وعنوانه: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية.

الكلمات الدليلية: الأدب المقارن، المدرسة الفرنسية، محمد غنيمى هلال، ليلى والمجنون.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة بوعلى سينا فى همدان – أستاذ مساعد.

**. طالبة ماجستير فى جامعة آزاد الإسلامية– فرع طهران الشمالية.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم

Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٩هـ. ش

المقدمة

يعتبر موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى أحد أهمّ الموضوعات القديمة التى عالجها الباحثون العرب فى مؤلفاتهم التطبيقية المقارنة؛ فقد درسه الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه الرائع: **ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى، دراسات نقد ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى.** (القاهرة، ۱۹۶۰م)، وهو عنوان عدّله المؤلف فى الطبعة الثانية ليصبح: **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى**؛ أصدرتها دار نهضة مصر للطبع والنشر فى القاهرة، وهى لاتحمل تاريخاً.

والحقيقة أن موضوع ليلى والمجنون قد تحول بفضل الدكتور غنيمى هلال إلى أحد أهم الموضوعات التطبيقية المقارنة فى العالم العربى؛ إذ تناوله كثير من الباحثين والمقارنين العرب فيما بعد، منهم محمد عبدالسلام كفافى فى كتابه المعنون: **فى الأدب المقارن** (بيروت، ۱۹۷۱م)، وطه ندا في: **الأدب المقارن** (بيروت، ۱۹۷۵م)، وبديع محمد جمعة فى كتابه بعنوان: **دراسات فى الأدب المقارن** (بيروت، ۱۹۸۰م)، وإبراهيم عبدالرحمن محمد في: **النظرية والتطبيق فى الأدب المقارن** (بيروت، ۱۹۸۲م)، ومحمد زكى العشماوى فى كتابه: **دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن** (بيروت، ۱۹۸۳م)، ومحمد السعيد جمال الدين فى: **الأدب المقارن** (القاهرة، ۱۹۸۹م)، والطاهر محمد مكى فى «**مقدمة فى الأدب الإسلامى المقارن**». (القاهرة، ۱۹۹۴م)، وعبدالواحد بوشداق فى مقال له نشره فى مجلة «**الدراسات الأدبية**» (س۳، ع۹ و۱۰، ۲۰۰۴-۲۰۰۳م: ۲۱۵-۲۳۷) و...، وقد اعتمد هؤلاء جميعاً على دراسة غنيمى هلال المشار إليها هنا إلى حد كبير.

والدكتورغنيمى هلال (ت ۱۹۶۸م) هو المؤسس الحقيقى للأدب العلمى المقارن فى العالم العربى، وهو يمثل المفهوم الفرنسى التاريخى للأدب المقارن خير تمثيل؛ فقد«أشاع منهجيته السليمة، وتناول موضوعات منه فى أبحاث مستقلة، كالمواقف الأدبية والنماذج الإنسانية، وجعل منه علما واضحا مستقلا.» (مكى، ۱۹۸۷م: ۱۹۰) فلسنا نبالغ فى شيء

إذا اعتبرنا كتابه عن ليلى والمجنون من أفضل ما ألف فى الأدبيات المقارنة العربية، ومن هنا نحاول فى هذا المقال أن ندرس هذا الكتاب دراسة نقدية مقارنة.

الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية

الأدب المقارن عند غنيمى هلال وأساتذته الفرنسيين يهدف إلى «بيان العلاقات بين أدبين أو عدة آداب لأمم مختلفة، وشرح عوامل تأثيرها وتأثرها.» (هلال، لاتا، مقدمة الطبعة الأولى: ٧) وإن شئت فقل: هو «دراسة الصلات الأدبية بين أدبين قوميين أو أكثر.» (ولک ووارن، ١٣٧٣ش: ٤٢)

هذا هو المفهوم الفرنسى التقليدى للأدب المقارن، وهو يقوم على المنهج التاريخى والعلمى، ولايعنى بالجوانب النقدية والجمالية للأدب إلا فى القليل النادر.

ألف الدكتور غنيمى هلال كتابه عن ليلى والمجنون فى الوقت الذى كان المفهوم الفرنسى للأدب المقارن قد تعرض لهجوم عنيف من قبل أنصار النقد الجديد، غير أن هذا المقارن العربى قد غض الطرف تماماً – فى دراسته هذه – عن تطور الأدب المقارن طوال الخمسينيات الميلادية، وظل إلى يوم وفاته متحمساً للمفهوم الفرنسى التاريخى، الذى بلوره أساتذته الفرنسيون من أمثال فان تييجم (Tieghem .v.p)، وجان مارى كاريه (Carre.M.J)، وجويار (Guyard.F.M) و...، الأمر الذى يدفعنا إلى القول بأن المنحى الذى اتبعه المؤلف فى دراسته كان سيتغير تغيراً إيجابياً ملحوظا لو أنه قد جمع فى بحثه بين المنهج التاريخى الفرنسى والمنهج النقدى الأمريكى.

هذا بالنسبة لمفهوم الأدب المقارن، الذى انطلق منه المؤلف. أما هدف هذه الدراسة فهو «التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التى أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى، وتوضيح أثره فى الكتاب الذين عالجوه فى هذا الأدب، وعرض الخصائص التى انفرد بها الموضوع فيه تبعاً للعوامل الخاصة التى خضع لها.» (المصدر نفسه: ٨-٧)

وتحقيقاً لما مرّ فقد اعتمد المؤلف فى دراسته هذه على جميع القصص التى عثر عليها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى المكتبات المصرية، مخطوطة كانت أم مطبوعة. (المصدر نفسه: ١٤)

ويعترف المؤلف بأن هناك قصصا أخرى لليلى والمجنون لم يتيسر له الاطلاع عليها، غير أنه يرى أن هذا لاينقص من قيمة ما يبنى على دراسته من نتائج. ومردّ ذلك عنده أن القصص التى تمكن المؤلف من الحصول عليها هى من نظم كبار شعراء إيران وأدبائها، ممن يقتدى بهم ويحذى حذوهم.فليس فيما فاته الاطلاع عليه من قصص أخرى ما يمس سلامة ما وصل إليه من نتائج. (المصدر نفسه: ١٤)

يقسم المؤلف بحثه إلى ثلاثة أبواب، الباب الأول منها يتناول أخبار ليلى والمجنون فى الأدب العربى القديم والحديث، وقدخصص الفصل الأول منه لنشأة الغزل العذرى وخصائصه، وهو الجنس الأدبى الذى اندرجت تحته أشعار المجنون. فالكتاب ليس مجرد دراسة فى علاقات تأثر الأدباء الإيرانيين بموضوع ليلى والمجنون العربى، بل هو يحتوى على مباحث قيمة أيضاً فى الحب العذرى والحب الصوفى.

أما الباب الثانى فقد جعله لأخبار المجنون فى القصص الفارسية، واقتصر فيه على كبار الكتاب والشعراء الذين جعلوا من ليلى والمجنون موضوعاً مستقلاً فى مؤلفاتهم.

وأما الباب الثالث فقد خصصه المؤلف للدراسات المقارنة فى الموضوع، فبين فى الفصل الأول منه الصلات التاريخية بين الأدبين العربى والفارسى، وتحدث فى الفصل الثانى منه عن نشأة الحب الصوفى، وهو الجنس الأدبى الذى اندرجت تحته أخبار المجنون الفارسية. ثم خصص الفصلين الأخيرين من هذا الباب لبيان التأثير العربى فى القصص الفارسية، وشرح الخصائص التى انفرد بها الموضوع فى ذلك الأدب. وليس من شك أن تأثيراً أدبياً قد تم نتيجة انتقال موضوع ليلى والمجنون من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى. وقد صرح الدكتور هلال بهذا التأثير العربى، كما أنه يشدد – كما ستجرى الإشارة إليه – على أن هذا الموضوع قد عرف فى الأدب الفارسى صياغات مختلفة، ولكن الذى لايبينه هذا المقارن بدقة هو أن الشعراء الإيرانيين وعلى رأسهم نظامى كيف استقبلوا هذا الموضوع؟ أإنهم استقبلوه عن طريق ترجمة المصادر العربية المتعلقة به إلى اللغة الفارسية؟ أم إن شعراء إيران، الذين أبدعوا قصصاً حول ليلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمجنون كانوا يجيدون اللغة العربية بصورة مكنتهم من الاطلاع على أخبار المجنون وأشعاره فى لغتها الأصلية؟ هذه أسئلة لم يقدم الدكتور هلال إجابة محددة عنها، ولكنه اكتفى بطرح قضايا عامة معروفة، منها على سبيل المثال الغزو العربى لبلاد إيران، وخضوعها سياسياً للعرب الفاتحين، واعتناق الإيرانيين للإسلام، وانتشار الدين الإسلامى فى إيران، وتبنّى الإيرانيين للخط البهلوى وتركهم اللغة البهلوية و... . (المصدر نفسه: ١٧١ وما بعدها بتصرف)

ويتحدث الدكتورهلال عن شخصية قيس كما تؤخذ من أشعاره أولاً، ثم عن شخصيته الأسطورية كما تؤخذ من أخباره، موضحاً كيف انتقلت شخصيته التاريخية إلى مجال الأدب والأساطير. وقد كان هذا الانتقال كذلک سبباً فى صبغ شخصية قيس صبغة صوفية على يد شعراء إيران وأدبائها.

كان قيس بن الملوح أو مجنون بنى عامر فى الأدب العربى مثال المحب العذرى، وانتقلت قصته إلى الأدب الفارسى دون قصص سائر العذريين من أمثال جميل بثينة وكثير عزة و... . والسبب فى ذلک عند الدكتور هلال هو أن «كبار الشعراء الذين عالجوا تلک القصة فى الأدب الفارسى كانوا من الصوفية، وقد وجدوا فى أخبار المجنون خصائص لاتتوافر فى أخبار سواه من العذريين. فالمجنون أشد العذريين حرماناً من إرضاء عاطفته... فكان ذلک داعياً له إلى التسامى بعاطفته إلى أبعد حدود التسامى. فوجد الصوفية فى أشعاره وأخباره من هذه الناحية مجالاً لخيالهم وأفكارهم.» (المصدر نفسه: ٢٤٦- ٢٤٥)

ومما حبب شخصية المجنون إلى نفوس الصوفية من أدباء إيران هو أنه «حين يئس من ليلى لم يصرفه ذلک عن حبها، بل صرفه عن شؤون نفسه وعن مشاغل الحياة، وانقطع إلى ذلک الحب يتغنى به... وكان يعتريه لذلک وله شديد يشبه الوجد الصوفى.» (المصدرنفسه: ٢٤٦)

والمتأمل فيما أضافه الصوفية العرب إلى أخبار قيس يجد أنهم قد جعلوا منه صوفيا متعبداً مختليا زاهداً فى أكل اللحوم، ذا كرامات كالصوفية؛ إذ كانت تألفه الحيوانات،

وكان يعيش معها. (انظر: المصدر نفسه: ٩٥- ٨٧) هذا إلى صفات أخرى كثيرة نسبت إليه وكانت ذات صبغة صوفية، أهمها ما وصف به من الجنون. وكان الصوفية قد أوّلوا الجنون منذ عصر مبكر بأنه «طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة فى القلب.» (المصدرنفسه، مقدمة الطبعة الأولى: ١٢) وبهذه السمات الصوفية انتقل المجنون من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى، وانضم فيه إلى صفوف الصوفية.

واللافت للانتباه هو أن غنيمى هلال قد خصص فصلاً من كتابه لمسرحية أحمد شوقى **مجنون ليلى**، وفى هذا الفصل يقول: «إن شوقى كان يجيد التركية بحكم نشأته ومولده، وكان فى مكتبته الخاصة كثير من الأشعارالمكتوبة بتلك اللغة.» (المصدرنفسه: ١٠٠- ٩٩) ثم يفاجئ المؤلف قارئه بافتراض أن لمسرحية **مجنون ليلى** لشوقى علاقة بقصص مجنون ليلى الفارسية. يقول الدكتورهلال: «ولابد أن يكون قد استرعى انتباهه ما حظى به موضوع مجنون ليلى فى ذلك الأدب بفضل تأثير الأدب الفارسى فيه. فبعد أن ألف نظامى قصته فى ليلى والمجنون أصبح الموضوع مطروقاً لكثير من الكتاب القصصيين من شعراء الترك والفرس. ونعتقد أن اهتمام هؤلاء الشعراء بموضوع عربى كان من عوامل الإيحاء به إلى شاعرنا... .» (المصدر نفسه: ١١٤) ثم يعقب على افتراضه بقوله: «فشوقى فى اختياره موضوع مسرحيته متأثر بالأدب الفارسى عن طريق الأدب التركى، ومن المرجح كذلك أن يكون قد اطلع على ما كتب عن مجنون ليلى باللغة الفرنسية تلخيصاً لنصوص فارسية.» (المصدر نفسه: ١١٤)

ولايحصرالدكتور هلال تأثر شوقى غير المباشر بالأدب الفارسى فى ناحية الموضوع، ولكنه يرى أن شوقى فى مسرحيته هذه «أبقى ليلى عذراء بعد زواجها من ورد، وقد ظلت عذراء حتى الموت، وبقيت بذلك وفية لعاطفتها، مخلصة لحبها.» (المصدر نفسه: ١١٥- ١١٤) وهذه الفكرة ليس لها أصل فى المصادر العربية، بينما هى موجودة فى جميع القصص الفارسية، كما يرى الدكتور هلال.

وتبدو هذه الفكرة معقولة، غير أنها تحتاج إلى دليل موثق يؤكد صحته، حسبما يرى أصحاب المنهج التاريخى فى الأدب المقارن. يضاف إلى ذلك أن المؤلف قد لجأ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فی مواضع من هذا الفصل إلی استخدام عبارات تشی بشیء من عدم التأکد. ومن هذه العبارات: «ونعتقد أن»، «ولعل»، «ومن المرجح». وهذا إن دل علی شیء فإنما یدل علی صعوبة التقید بالمنهج التاریخی الوضعی فی البحث التطبیقی المقارن.

وإلی الدکتور غنیمی هلال یعود الفضل فی إثارة مسألة الأثر الفارسی فی مسرحیة مجنون لیلی. وقد تأثر بهذه الفکرة فیما بعد بعض المقارنین العرب، منهم الدکتور بدیع جمعة فی کتابه عن الأدب المقارن. (جمعة، ۱۹۸۰م: ۳۴۵-۳۴۲) و... .

وفی فصل عقده بعنوان: «شخصیة قیس فی الأدب الفارسی، التأثیر العربی» یشدد المؤلف مرة أخری علی أن الطابع الصوفی الذی اکتسبته شخصیة قیس فی الأدب الفارسی «بقی غالباً علیه ومميزاً له.» (هلال، المصدرنفسه: ۲۴۷)؛ ثم إنه یعدد ألواناً أخری من التأثیر العربی فی موضوع قیس أو المجنون فی الفارسیة، وهی فی رأیه تتلخص فی التأثیر العربی فی «هیکل القصة کما رویت فی الأدب العربی، وکالطابع العربی الذی صبغت به حوادثها، ویشمل وصف البیئة والعادات العربیة والمعانی الأدبیة التی اقتبسها شعراء الفرس من الأدب العربی فی ثنایا حدیثهم عن لیلی والمجنون.» (المصدرنفسه: ۲۴۷)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن موضوع لیلی والمجنون یأتی فی قائمة أکثر الموضوعات التطبیقیة التی تناولها الأدباء والشعراء الإیرانیون؛ فقد نظمه کثیر منهم ولکن لامجال هنا لتعداد أسمائهم.[1] ویرجع الدکتور هلال السبب فی هذا الاهتمام الفائق بهذا الموضوع العربی إلی أن «اختلاف الرواة فی کثیر من الحقائق الخاصة بمنشأ قیس وأسرته، وبمبدأ علاقته بلیلی وبتطور حبه لها، ثم بما یروونه عنه من موته وحیدا بین الوحوش فی الصحراء، کل ذلک جعل من قصة المجنون أمرا یتسع لخیال الشاعر الفنان.» (المصدرنفسه: ۲۴۷)

١. من أبرزالمنظومات التی نظمها هؤلاء فی الموضوع ذاته، منظومة شهیرة لبدرالدین هلالی، وکان معاصرا للشاعر الصوفی الشهیر جامی؛ ولکننا لانجد ذکرا له فی بحث الدکتورهلال.

ويفصل الدكتور غنيمى هلال القول فى مظاهر التأثير العربى فى قصص المجنون الفارسية، ويحصرها فى تأثير البيئة العربية وعاداتها ومناظرها، والتأثير من ناحية الحب العذرى العف، ثم حدة العاطفة واحتدامها لدى المجنون وليلى وانتقالها إلى القصص الفارسية. (المصدر نفسه: ٢٤٨ وما بعدها)

وعند الدكتور هلال أن هناک أفكارا جزئية كثيرة اقتبسها الشعراء الإيرانيون من أخبار قيس أو من الأدب العربى وبخاصة من أخبار العذريين. منها على سبيل المثال– لا الحصر– أن الشاعر نظامى قد ذكر عن قيس أنه «كان يغفل عن حديث أصدقائه، ولايجيبهم إلا إذا ذكروا ليلى، وهذا المعنى مأخوذ من قول قيس: وشغلت عن فهم الحديث سوى ما كان منک فإنه شغلى.» (المصدرنفسه: ٢٦٣)

ومن الغريب فى هذا الفصل أن الدكتورهلال يرى أن بعض المعانى الدينية قد انتقلت من خلال قصة المجنون وأخباره إلى الأدب الفارسى، منها «اعتقاد قيس فى القدر، وإيمانه بأنه مبعث ما ابتلى به من حب.» (المصدرنفسه: ٢٥٧) والصحيح هو أن هذه المعانى وأمثالها كانت موجودة منذ القديم فى معتقدات الإيرانيين وأفكارهم، فليس التعبير عنها فى أعمالهم حول المجنون وليلى نتيجة لتعاطفهم مع قصة المجنون، ولكنه يعبر عن حرصهم على الاحتفاظ بهذه السمة الدينية للموضوع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى فصل عقده بعنوان: «خصائص موضوع ليلى والمجنون فى القصص الفارسية» يتطرق المؤلف إلى رصد التغييرات أو الزيادات التى طرأت على الموضوع فى الفارسية. فالمواضيع والظواهر الأدبية لاتنتقل من آدابها الأصلية إلى أدب آخر دون أن يطرأ عليها تغيير أو تعديل أو تشويه– طفيفا كان أو عميقا– هذا ما يعبر عنه المقارنون المعاصرون بظاهرة الاستقبال أو التلقى المنتج، ويكشفون فيه عن جوانب عبقرية الأديب الفنية وأصالته الأدبية.

ويعدد المؤلف سمات الموضوع فى الفارسية قائلا: «وأول ما يبدو من فارق فى الموضوع بين الأدبين هو أنه ظل فى الأدب العربى القديم فى مجال التاريخ، فكان مجموعة من الأخبار التى تعددت طرق الرواية فيها... أما فى الأدب الفارسى فقد قام

كل شاعر من شعرائه بنظم قصة رتب حوادثها على حسب ما اختار من الروايات العربية. فجاءت الحوادث في قصته مؤتلفة متسقة لا تضارب فيها ولا اختلاف.» (المصدرنفسه: ٢٦٨)

ويستفاد من حديث الدكتورهلال في دراسته أن الشعراء الإيرانيين قد حافظوا على الأصل العربى للقصة محافظة كبيرة، إلا أنهم أضافوا إلى الأصل من التفصيلات والمعلومات الغريبة ما قربت القصة من بيئتهم وعصرهم، وأبعدتها عن أصلها العربى أحيانا. (المصدر نفسه: ٢٦٨)

واللافت للنظر فى هذا الفصل أن المؤلف قد عنى بدراسة أوجه التشابه ومواطن الخلاف والفوارق الأساسية بين قصة المجنون وأخباره فى الأدبين العربى والفارسى، وغض الطرف عن الجانب النقدى. وإن شئت فقل: إنه قد حصر المقارنة فى الجانب المضمونى، وأهمل النقد نتيجة لتبنيه المطلق وولائه التام للمنهج التاريخى والوضعى فى الدرس الأدبى المقارن.

وفى نهاية المطاف لابد من الإشارة إلى أن الدكتورهلال يرى أن «التعرض لدراسة التشابه بين حركتين أدبيتين لا تأثير ولا تأثر بينهما لشرح أسباب التشابه التاريخية فى نشأتها و بيان تأثيرها فى كلتا الحركتين يعد من الأدب العام.» (المصدرنفسه، الهامش: ٢٩٤)

والحقيقة أن مصطلح الأدب العام ظل ومايزال مفتقرا إلى الدقة والوضوح- سواء فى أوربا أم فى أمريكا- وهو «يزداد اليوم غموضا، وبالتالى يختفى تدريجيا من القاموس البحثى، وإن كانت الجامعات التقليدية تربط بينه وبين الأدب المقارن فى تقسيماتها المعرفية والتنظيمية.» (الخطيب، ١٩٩٩م: ٤٠) أضف إلى ذلك أن دراسة التشابهات ومواطن الخلاف بين الآداب المختلفة تعد خطوة أولية - ولكنها ضرورية- فى الأدب الفرنسى المقارن، وهى تدخل أيضا فى دائرة اهتمامات الأدب المقارن وفق المفهوم الأمريكى الجديد.

النتيجة

العلاقات الأدبية العربية - الفارسية تشكل محورا رئيسا من محاور الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى؛ وقد برز هذا الاتجاه جليا فى أواسط القرن العشرين، وذلك بظهور جيل من الدارسين والمقارنين العرب أولوا العلاقات بين الأدبين العربى والفارسى قسطا كبيرا من جهودهم العلمية ونشاطاتهم الأدبية.ومنهم على سبيل المثال- لا الحصر- الدكاترة محمد غنيمى هلال، وطه ندا، وبديع محمد جمعة، وحسين مجيب المصرى، ومحمد السعيد جمال الدين، وعبدالسلام كفافي، وفكتور الكك، و... .

والمقارنة بين الأدبين العربى والفارسى تكاد تقتصرعلى المراحل القديمة من تاريخ آدابهما. وهذا شيء طبيعي؛ فالعصور القديمة حافلة بعلاقات التأثير والتأثر، بينما العصر الحديث يكاد يخلو من هذه العلاقات المتبادلة نتيجة التأثير الغربى الهائل فى الآداب المختلفة ومن بينها الأدبان العربى والفارسى.

واختار الدكتور غنيمى هلال موضوعا من العلاقات الأدبية بين الأدبين العربى والفارسى، وقد نجح بالفعل فى إنجازه؛ غير أن ما ألفه الدكتور هلال فى هذا المجال محكوم بفهمه الضيق للأدب المقارن كعلم يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب القومية، وقد نتج عن هذا الفهم حصر هذه الدراسة فى الجانب التاريخى، وإحجام مؤلفه عن دراسة جماليات الموضوع المطروق فى الأدبين.

والحقيقة أن الأدب العربى المقارن مازال يخضع لمقولة التأثير والتأثرالفرنسية، التى تصر على إثبات وجود علاقة ما بين الأعمال المدروسة؛ لكن الذى ألفه الدكتور هلال- عندما ينظر المرء إليه فى ضوء ظروفه وزمانه وفى إطار عصره على مستوى الجامعات العربية والحياة الأدبية والثقافية - يعد إنجازا كبيرا غير مسبوق.

المصادر والمراجع

جمعة، بديع محمد. ۱۹۸۰م. *دراسات فى الأدب المقارن*. ط۲. بيروت: دارالنهضة العربية.
الخطيب، حسام. ۱۹۹۹م. *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*. ط۲. دمشق: دارالفكر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكی، الطاهرأحمد.١٩٩٤م. *مقدمة فی الأدب الإسلامی المقارن*. ط١. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

ولک،رينه؛ وآوستن وارن. ١٣٧٣ش. *نظريه ادبيات*. ترجمه ضياء موحد وپرويز مهاجر. تهران: شركت انتشارات علمی وفرهنگی.

هلال، محمدغنيمی. لاتا. *الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية*. ط٢. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

السرد واللغة فى رواية «التلصّص» لصنع الله إبراهيم

على گنجيان خنارى*

زهرا پاک نهاد**

الملخص

تعتبر الرواية من أبرز الفنون الأدبية ولها مكانة متميزة فى الأدب العربى المعاصر. فالرواية فى عصرنا الحاضر تتناول الموضوعات الواقعيّة، وصارت مركزيّتها تصويراً من الحياة، كما نلاحظ هذا الأمر فى رواية «التلصّص» لصنع الله إبراهيم.

يعتبر «صنع الله إبراهيم» من نجوم الأدب الستيّنى، وقد صوّر لنا فى هذه الرواية مصر فى عام ١٩٤٨م، فيتحدّث فى بنائه الروائى عن الماضى مناقشاً القضايا المعاصرة فى القاهرة.

ونستعرض فى هذا المقال طريقة سرد الرواية عند هذا الكاتب فى «تلصّصه»، وهو يعتنى بالتفاصيل معتمداً على صلات الطفل الراوى بالبيئة والشخصيات، ويتحدّث فيها عن أبطال الرواية على حسب المواقف التى تقتضى الكلام.

الكلمات الدليلية: صنع الله إبراهيم، رواية التلصص، السرد واللغة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبايى – أستاذ مساعد.

**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم

Aligangyan1968@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/٢هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٣هـ. ش

المقدمة

تعتبر «التلصّص» الرواية التاسعة من روايات صنع الله إبراهيم. (القاهرة، ۲۰۰۷م) ويهدف الكاتب فيها تسليط الضوء على القضايا الهامّة التى ملأت ذهنه و كوّنت همومه. ربّما أراد الكاتب من خلال تلصّصه على الماضى أن يطرح أفكاره بشكل غير مباشر؛ فهو يتسلل إلى أحوال مجتمعه، ويرى بعينه ويسمع بأذنه ويدرک بكلّ حواسه واقع الحياة اليومية، ويجد من خلال هذه الأعمال أجزاء مضيّعة من ذاته، ويفتح لنا النافذة التى كانت مغلقة فى حياتنا وأفكارنا؛ وهكذا تزداد بصيرتنا بما يجرى فى أنفسنا ومجتمعنا، ويزول النقاب عن الأعمال، وترسم لنا صور واضحة من حياة شعب مسلم و...، فتحدّد لنا ماهيّة الرواية من العناصر الهامة فى البنية الفنية عند الكاتب كالسرد، و الحوار، واللغة، والبيئة، والشخصية، وغير ذلک.

عنصر السرد فى "التلصّص"

تعدّ الرواية إحدى الأشكال القصصية الحديثة التى تشمل التجارب الإنسانيّة، وتعالج مشكلات الحياة وتضم الشخصيات الواقعيّة أو الخياليّة، فتقوم على العناصر التى يتفق عليها أكثر الأدباء والنقاد، وهى: الشخصية، والحدث، والسرد، والحوار، والوصف، والزمان، والمكان، واللغة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى دراسة الرواية نجد مجموعة العناصر المهمة التى تعدّ من أهمّ معالم البناء الفنّى لها. والسرد من الأدوات الفنيّة التى يستخدمها الكاتب للوصول إلى غاية قصّته، وهو العمود الفقرى تركّز عليه الأدوات الأخرى كالحوار والوصف وغيرهما. فالسرد هو دراسة القصّ واستنباط الأسس التى يقوم عليها وما يتعلق بذلک من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. (الرويلى والبازغى، ۲۰۰۰م: ۱۷۴)

والسرد هو فنّ تعبير الألفاظ عن الوقائع ليبيّن لنا الصورة المتخيّلة إلى الصورة اللغوية من خلال نقل الجزئيّات مع الأحداث. ونعتبر السرد من الأدوات الفنيّة للوصول إلى غاية القصة وأهدافها. (المصدر نفسه: ۱۷۴)

هذا المقال يلقى الضوء على أهمّ الأساليب التى تجعل من «التلصّص» بنية فنيّة متكاملة. نشرت هذه الرواية سنة ٢٠٠٧م فى القاهرة (دار المستقبل العربى)، وفيها يعالج الكاتب الأحداث التى جرت عام ١٩٤٨م فى عاصمة مصر، وذلك على لسان طفل راو متلصص. وقد سرد «صنع الله إبراهيم» فى إطارها العام الأحداث اليوميّة فى حياة الناس ليصور لنا عودته إلى أربعينات القاهرة فى «تلصّصه»، وهو يعتنى بالتفاصيل معتمداً على صلات الطفل الراوى بالبيئة والشخصيات.

يحكى صنع الله روايته بالطريقة التاريخية أو التقليدية التى يعتمد الراوى فيها على ضمير الغائب، كما نرى اعتماده على ضمير المتكلم فى طريقته الذاتية، فيستخدم أسلوب الاسترجاع ليعود بنا عبر رحلة تذكاريّة إلى الحياة السعيدة الماضية. تتعدّد مستويات السرد عند الكاتب فى هذه الرواية ممّا ينقل الطفل من مشاهداته أو ممّا يتذكره فى خواطره بشكل التداعى الحرّ فى زمن ذاكرته، فيسترجع الطفل ليتذكّر خواطره مع أمّه، إذ «تكتب فيه بالقلم الرصاص بحروف كبيرة. ينتهى السطر فتترك السطر التالى، وتواصل الكتابة. تقرأ لأبى بعض ما كتبت. أسمع اسم هتلر وغاندى ومايلز لامبسون.» (إبراهيم، ٢٠٠٧: ٢٧)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالسرد عملية إنتاج يمثّل فيها الرواى دور المنتج، والمروى له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة. فهو الذى يتمّ من خلاله تحويل الحكاية إلى قصة فنيّة. وهو يشمل الراوى والمنظور الروائى وترتيب الأحداث. (زيتونى، ٢٠٠٢م: ١٠٥)

فلذا اختار الروائى صنع الله إبراهيم طفلاً لتلصّصه على التاريخ، لأن يكون بطلاً بريئاً فى جودة عنوان روايته وجولانه فى امتداد الرواية.

يمعن الراوى النظر فى القضايا السياسية والاجتماعية أكثر من اللازم لتعتبر روايته الرواية السياسية- الاجتماعية، وأن يلمح إلى الأوضاع الثقافية والدينيّة والأخلاقية فى المجتمع المصرى.

وتعتبر وسيلته «التلصّص» على المجتمع والحكومة فى هذه الرواية ليدخل فى الخطوط الحمراء، وليرينا الحقائق المرّة التى تمتلئ بالنفاق والزيف والخداع على لسان

صبى برئ.

ونجد للسرد طرقاً مختلفة، منها: الطريقة التقليدية أو المباشرة: وهى طريقة الكاتب ليعتمد على ضمير الغائب، كأنّه مؤرخ فى روايته؛ وطريقة السرد الذاتى: وفيها يستخدم الراوى ضمير المتكلم ويجعل الكاتب نفسه إحدى شخصيات قصّته؛ وطريقة رسم الرسائل أو المذكّرات: وفيها يسرد الكاتب الحوادث بواسطة الرسائل أو المذكّرات؛ وطريقة تيّار الوعى: وهى تشمل النجاوى الداخلية التى ربّما تكون على لسان الشخصية نفسها من الأحداث فى الماضى أو التأمّلات والأحلام أو الآمال فى المستقبل متدّفقاً الذكريّات والأحلام والتصوّرات من خلال مناجاة الكاتب مع نفسها. (جمع من المؤلفين، ۱۹۹۹م: ۳۴۷)

وتكون طريقة الرواية مسيرالكاتب للبلوغ إلى أهدافه فى القصّة؛ فيجب أن يكون البناء متلاحم الأجزاء فى سرد الأحداث والوقائع ومتناغم الموضوع والواقع.

فنحن نعلم أنّ بناء الرواية يختلف عند الرواة، وربّما يبنى صنع الله إبراهيم هذه الرواية على أساس النوع التقليدى، لأنّنا نشاهد ترتّب الأحداث فيها من البداية، وتستغرق الرواية فترة طفولة الراوى حتّى سنّ العاشرة فتسير الحياة حسب النتائج المنطقية.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس الطفل الراوى عالماً بكل شىء، بل إنّه الطفل الذى يقدّم لنا ما يراه ممّا يقع أمامه ويشارک فيه، كأنّنا نرى هذه المشاهدات من عين الكاميرا. وقد أشارت الأديبة والشاعرة المصرية فاطمة ناعوت إلى هذا الموضوع قائلة: الراوى غير عليم. يحكى الحوادث وقت حدوثها ولايعلم مآلاتها ولا مقدّرات الشخوص. فهى تعتقد أنّ البنية السرديّة فى هذه الراوية تتحرّک بين الاثنين:

البنية السردية الأولى تتناول حوادث طفولة الصبى بين والده وأصدقائه والخادمات والجارات اللواتى كنّ يمثلن له أمّهات بديلات.

أمّا البنية السردية الثانية، وتظهر بالفونت الأسود الغامق، فذكريات عارضة يتذكّرها الطفل مع أمّه الغائبة. (ناعوت: تلصّص على تلصّص صنع الله إبراهيم)

والضمير فى السرد هو عنصر لغوىّ صرفى وظيفته تمثيل أحد المشاركين فى عملية

الاتّصال أو تبادل الکلام. والمتکلم الذی ینطق بالقول، والمخاطب الذی یتوجّه إلیه القول، والغائب الذی یدور حوله القول، وکلّ حکایة تستخدم هذه الضمایر (أنا، أنت، هو، هی، و...) لتشیر إلی هذه الأطراف الثلاثة. فإسناد الأفعال إلی المتکلم فی النصّ السردی یدلّ علی الراوی نفسه أو إحدی شخصیات الحکایة. وربّما یکون الراوی بطل الحکایة أو یکون الراوی فیها مجردّ شاهد أو مراقب. ولکن لایمکن الراوی أن یکون البطل، لأنّه یروی ولایفعل، بینما البطل یفعل ولایروی. (زیتونی،٢٠٠٢م: ١٢١)

فیستفید الکاتب من ضمیر الغائب فی وصفه لیسرد بالطریقة التقلیدیة، کما یستخدم ضمیر المتکلم للطفل الراوی علی هیأة الطریقة الذاتیة: «أخلع النظارة التی ألصقت بی اسم غاندی وأربط مندیلاً فوق أنفی ثم أرتدیها من جدید. أقرفص خلف کوم من الحجارة ومسدّسی فی یدی.» (إبراهیم، ٢٠٠٧م: ١١)

یحاول الراوی أن یعود إلی الماضی، فیسرد بذاکرته علی طریق تیّار الوعی، ونری فیه النجاوی الداخلیة فی نفس الصبی وتداعیاته الفکریة، فهو یتحدّث مع نفسه إذ یقول: «أتمنّی لو أجد نفسی فی الفراش، فوق مرتبة علی سجادة حجرة المسافرین إلی جوار الخادمة... یدها تعبث بشعری وتتحسّس جلد رأسی. تنتهی الأغنیة، فتحکی لی قصّة الشاطر حسن.» (المصدر نفسه: ٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

یستخدم صنع الله إبراهیم فی روایته «التلصّص» التقنیات الحدیثة والأدوات الملائمة لها، بما یناسب موضوع روایته؛ فیعتبر من الذین یجدّدون فی بناء الروایة العربیة المعاصرة. إنّه یکسر القوالب الاعتیادیة والتقلیدیة ویزیّن أسلوبه السردی بهذه التقنیات. فنحن نتلقّی الروایة من عین الکامیرا بید الطفل الراوی المتلصّص، ونلتقط الصور والمشاهد الوصفیة من خلالها، کما یتمتّع من أسالیب تیّار الوعی کالتداعی الحرّ والمونولوج الداخلی والاسترجاع.

یمتاز صنع الله إبراهیم بأنّه أدیب شعبی، لأنّه یخلق شخصیاته وأحداثه فی أحیاء القاهرة ساعیاً إلی اتّحاد بین الروایة والأدیب والمواطن. فیضعهم فی إطار الواقع المعیش، ویستمدّ من المادّة التاریخیّة الوثائقیّة لیدفع روایاته لذلک.

ويعتقد الدكتور سيد البحراوى بأنّ صنع الله إبراهيم قد حققتّ له قدرته الفائقة على فهم الحياة والبشر على الأصعدة المختلفة نفسيّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً وبالإجمال إنسانيّاً، حيث ينطلق الكاتب من درجة النضج الإنسانى والفنّى الذى يكتسبه عبر رحلته من الحياة تجاوزت الستيّن، ورحلته من الفنّ التى تجاوزت الأربعين. (البحراوى، لاتا: ٩٥)

ونستلهم الوقائع التاريخيّة من نصّ هذه الرواية فى إطار الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة خلال القرن العشرين. ويصوّر الكاتب مصر فى ١٩٤٨م، فيتحدّث فى بنائه الروائى عن الماضى مناقشاً القضايا المعاصرة فى القاهرة؛ فيصير الزمن الماضى زمناً حاضراً عند القارئ، فيتلقاه بعيونه المعاصرة معتمداً على اشتراكه مع الشخصيّات والأحداث فى الواقع المعيش. وقراءته فى الأغلب تكون قراءة حواريّة و وصفيّة من خلال الأساليب الفنيّة متفاعلاً مع النصّ المقروء.

اللغة والحوار فى "التلصّص"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتبر اللغة إحدى عناصر الرواية وهى نسيج النصّ، وبها تكشف كلّ مقاصد الرواية. تجمع فى ذاكرة اللغة، الأفكار والتعابير والمعانى. يجب على الكاتب أن تكون لغته أكثر ملائمة من وسائل بناء قصّته فى السرد والحوار والوصف وغيرها. والأفضل أن يكون مستوى اللغة بسيطة سهلة قريبة من الأفهام.فنرى فى بعض الروايات يرتقى الرواى بلغته إلى مستوى اللغة الأدبية النقيّة من شوائب العاميّة وربّما يهبطها إلى اللغة العاميّة.

ويعتقد الدكتور طه وادى بأنّ: «الأدب فنّ يحتاج إلى قدرات إبداعيّة وأدوات تعبيرية. وإذا كان النحات الذى يصنع تمثالاً من الصخر أو البرونز أو الرخام يطوّع هذه المواد العصيّة، فكيف يعجز أديب عن تطويع اللغة لحوار قصّة أو رواية؟!» (وادى، ١٩٩٢م: ٤٨)

يتحدّث صنع الله إبراهيم عن أبطال روايته باللغة المتسقة مع الإيقاع الجميل، تلك اللغة التى تلائم الحوار والسرد والوصف. وهو يلحظ دقائق الأمور ويكتب عن شعبه، لأنّه يعيش بين الشعب ويكسر حواجز العرف والتقاليد فى أسلوبه الفنّى، مستخدماً

اللغة بالإيجاز والضرب فى عمق المضمون. وربّما استفادته من الكلمة الواحدة فى هذه الرواية تنقل الأحاسيس التى يعانى منها أو تكشف لنا ما يدور فى داخل بطل روايته من طموحات وآلام وآمال. ويعمد الكاتب فى أحيان كثيرة إلى حذف الفعل والفاعل، ونجد المفعول به باقياً فى النصّ فحسب، كما نرى فى «دكّان الخردواتى.» (إبراهيم، ٢٠٠٧م: ٢)، و«حارّة مظلمة» (المصدر نفسه: ١٧)، و«صوت قدمين على السلم.» (المصدر نفسه: ٤٦)

يخاطب صنع الله إبراهيم فى روايته هذه جميع الناس من المثقفين وغيرهم مستخدماً لغة سهلة ميسورة واضحة، فلا يدنو من العامية المبتذلة. لغته لغة الشوارع ولغة واقع الناس، لكنّه يرتقى بها إلى الفصحى، ويستمدّ من الشخصيات الحقيقية فيها محللاً بهم أوضاع المجتمع. ويلائم أسلوبه اللغوى الأحداث وتكوين الشخصيات.

فلغة السرد عند إبراهيم وسيلة بحث وتحليل واكتشاف واعتراف، وهى أداة بحث تاريخى أو اجتماعى أو نفسى تشتبک بالمصادر والمراجع والشخصيات الحقيقية. فاللغة لم تعد وسيلة إيحاء وترميز. والمادّة المباشرة للسرد الأدبى هى الموضوعات الدينيّة والتاريخيّة والاجتماعيّة. (بنى عامر، لاتا: ١١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصوّر الكاتب لنا أحداث الرواية على قاموس الصبى البطل دون التمهيد، لأنّ الأطفال لايعرفون المقدّمة والتمهيد. فنرى أنّ العبارات والجمل جاءت بسيطة الألفاظ قريبة المعانى دون أىّ تعقيد فى نصّ الرواية.

ويرسم الراوى الشخصيات مقتدراً مبيّناً واقع الحال ويتحدّث عن همومهم والحرمان والفقر والنقائض العالقة فى حياتهم. ونلحظ أنّ عبارات الرواية تأتى موجزة ومحدّدة الهدف، وهى تشمل تعرية الواقعيّات واكتشاف النفاق بين الناس وإزالة الستار عن العلاقات بينهم.

فنلاحظ فى رواية «التلصّص» أن الحوار لاينفصم عن هيكل الرواية. ويرسم الكاتب صور الشخصيات من الطفل الراوى المتكلم إلى الشخصيات الأخرى، كما نرى أحوالهم ومشاعرهم. فيلمح الراوى رؤية الحياة الناطقة والمتفاعلة فى بنية القصة. فنعتبر لغة الشخصيات صدى لمجموعة الأفكار التى تورد فى ذهن الكاتب؛ فتقترب هذه اللغة من

الأفهام وتنسجم مع الشخصيات؛ فإنّ الكاتب يرعى فيها مقدرة المتلقى الثقافية والبيئية؛ فمستوى لغته سهلة وبسيطة.

ويشدد بعض الدارسين على أن يتم السرد بالفصحى. أمّا لغة الحوار فتختار بين العامية والفصحى. فيفضّل البعض اللهجة العاميّة أو المحكيّة، لأنّها لغة الناس وتقترب بالواقعيّة. فإذا أريد للحوار أن يكون واقعيّاً ومعبّراً عن الشخصية تمام التعبير، لزم أن يكون بالعاميّة. لكن لهذه مضارّها على المستوى القومى وعلى المستوى القصصى. (جمع من المؤلفين، ١٩٩٩م: ٣٧٤)

ويختار إبراهيم اللغة الفصحى فى سرد روايته، كما يختار العامية لغة للحوار، كقوله على سبيل التمثيل- لا الحصر: «نتوقفّ أمام الجزار. يشترى أبى رطلاً من الكلاوى وخصية خروف. يدفع حساب الشهر الماضى. يسأله: أخبار أبوك إيه؟ يجيب بلهجة مستنكرة: قاعد مع العروسة.

يتبسم أبى: هنيئا له.

- يصح راجل كبير يعمل كده؟

- يعنى عنده كام سنة؟

- أهو عدى الستين.

- يهزّ أبى رأسه: ناوى يخلف؟

- لا. الحمدلله مبتخلفش. بس عايز يكتب الدكان باسمها.» (إبراهيم، ٢٠٠٧م: ٦١)

فنرى أساليب الحوار تختلف بعضها عن بعض- كما أشرنا إليها-. فربّما الإنسان يتحدّث مع نفسه أو يقوم بالحوار مع الغير. فالكاتب يستخدم هذين الحوارين ليتحدّث عن نفسه مباشراً أو غير مباشر. فيأتى الراوى أحياناً بأحداث فى الماضى أو أحلام فى المستقبل فيعتمد على النجاوى الداخلية وتتدفّق فيها ذكريّات الشخصيات أو أحلامها أو تصوّراتها.

ويستخدم الراوى الفعل المضارع من بداية الرواية إلى آخرها، ليذهب بنا إلى الماضى، فنرى الماضى فى الحال. ويمزج الكاتب الماضى بالحال باستخدام الفعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المضارع ويقارن بين هذه الأزمنة. وكأنّ استخدام الفعل المضارع فضلاً عن الأسماء أو شبه الجملة يجعل فى يد الطفل الراوى جهاز الكاميرا. ومع تتابع حركاتها نشاهد المناظر والأحداث، فيأخذ الطفل بأيدينا ليطلعنا على الحقيقة.

ونلاحظ امتزاج الشعر والنثر فى«التلصّص»، ولعل إيقاع كلماتها تدّلنا على القصيدة النثرية فى كثير من المواضيع. ويختار الراوى ألفاظ روايته فى دقة بالغة: «يسأل أبى عن الثمن. يشترى رطلاً.

نتّجه إلى شارعنا. دكّان الخردواتى مغلق... نحيف فى معطف ثقيل، بنى اللون، فوق جلباب من الصوف. حول رقبته كوفية بيضاء وفوق رأسه طربوش.» (المصدر نفسه: ۴)

تخلو الرواية من حروف العطف أو الربط أو المعوّقات، وجملاتها خبرية قصيرة تخلو من الفاصلة أيضاً. فالطفل الراوى لايكلف نفسه فى استخدام المفردات الصعبة، فلايتلاعب بالألفاظ؛ ومن هنا تتكوّن الجمل عنده من كلمة أو كلمتين فى بعض الأحيان. فينبغى للقارئ أن يتحلى باليقظة الشديدة والانتباه الجيّد مستخدما التدقيق لمتابعة سلسلة الأفعال التى تدخل الرواية: «دكّان الخردواتى... الجزمجى.» (المصدر نفسه: ١) وأيضا: «يشترى لى أبى كيساً من اللبّ. فيلمان. الأوّل قصير. عبارة عن حلقة من مغامرات جيس وجيمس. الثانى بلبل أفندى، لفريد الأطرش وصباح.» (المصدر نفسه: ٥٣)

وبالمناسبة لابد لنا من الوقوف قليلا أمام بعض الكنايات والإشارات الواردة فى هذا النصّ الروائى. وعليه فنقول: يبدو أن الكاتب يلبس عباراته أحيانا ثوب الرمز، ويعلن فكرته بشكل مبطن. ومن هذه الكنايات: – تتسدل جفونى فى استسلام (المصدر نفسه: ٩)؛ أضع يدى على نظارتى خوفاً من أن تطير (المصدر نفسة: ٣)؛ الدم بيفط من خدودها (المصدر نفسه: ٣٨)؛ إنّ اللون الأسود ما زال هو الموضة (المصدر نفسه:٨۶)، و... .

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلى عدة نتائج، منها:

– السرد من الأدوات الفنية للوصول إلى غاية الحكاية وأهدافها، وفى الواقع هو فن

تعبير الألفاظ عن الوقائع.

– يسرد "صنع الله إبراهيم" في إطاره العام الأحداث اليومية في حياة الناس ليصوغ لنا عودته إلى القاهرة في الماضي بتلصّصه عليها.

– يستخدم الكاتب لغة متسقة مع إيقاع جميل لتلائمها مع الحوار والسرد والوصف، ولتكون وسيلة للبحث والتحليل والاعتراف عند هذا الروائي.

– تستغرق الرواية عاماً كاملاً ونرى ترتب الأحداث فيه لتسير حياة الطفل الراوي على حسب النتائج المنطقية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، صنع الله. ٢٠٠٧م. *رواية التلصص*. القاهرة: دارالمستقبل العربي.

البحراوي، سيد. لاتا. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر*. الملتقى الثقافي الحضرمي: ww.hadramy.com

بني عامر، عاصم محمد أمين. *التجريب في روايات صنع الله إبراهيم، الجامعة الأردنية*. مركز اللغات: http://www.najah.edu/researches/658.pdf

جمع من المؤلفين. ١٩٩٩م. *المفيد في الأدب العربي*. ج٢. الطبعة الأولى. بيروت: دار العلم للملايين.

الرويلي، ميجان والبازغي، سعد. ٢٠٠٠م. *دليل الناقد العربي*. ط٢. الثقافي العربي.

زيتوني، لطيف. ٢٠٠٢م. *معجم مصطلحات نقد الرواية*. الطبعة الأولى. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ناعوت، فاطمه. «تلصّص على تلصص صنع الله ابراهيم». النهار: http://aljaml.sandbox.eghna.com/node

وادي، طه. ١٩٩٢م. *دراسات في نقد الرواية*. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ۱۳۹۰ش / أيلول ۲۰۱۱م

الشعراء العرب المعاصرون فی إيران
محمد مهدی الجواهری نموذجا

مهدی ناصری*
رسول دهقان ضاد**

الملخص

تعنـــی المقالة الحاضرة بعد مقدمة وجيزة عن الصـــلات الموجودة بين الأدبين العربی والفارســـی بالجواهری وإيران. فيقسم الكاتبان دراســـتهما عن الجواهری وإيران إلی مراحـــل ثلاث: أثـــر طبيعة إيران الخلابة فی شـــعر الجواهری، الجواهری والشـــعراء الإيرانيون، وأخيرا أشعار الجواهری الوطنية فی إيران.

ويختم الكاتبان المقالة بالإشـــارة إلی أنّ الجواهری قد تأثر بالأدب الفارسی والأدباء الإيرانيين بعد أن سافر إلی إيران فی شبابه وقد التفت نظره إلی مظاهر الحياة ولاسيما جمال طبيعة إيران والذی قد لطّف موهبته الشعرية.

الكلمات الدليلية: محمد مهدی الجواهری، إيران، الأدب الفارسی، الأشعار الوطنية.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
**. عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدی ناصری
Mahdinaseri23@yahoo.com
تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۷/۱۲هـ. ش		تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۷/۲۰هـ. ش

المقدمة

مـــن الواضح لكل من له علم باللغتين العربية والفارســية أنّ عهد اللغة العربية وأدبها فـــى إيران بعيـــد جدا فالجميع يعلـــم أنّ هاتين اللغتيـــن تتفقان فى كثير مـــن المفردات والاصطلاحـــات اللغوية، بل وفى كثير مـــن الأفكار، والأخيلة، والأجناس الأدبية بحيث يبدو للباحث أنّ روحا واحدة تربط بينهما.

وقـــد توثقت الصلات بيـــن اللغتين وآدابهما لأســـباب، أهمهـــا أن الإيرانيين اعتنقوا الإســـلام مخلصين عند وروده بلادهم، وأقبلوا على تعلم القرآن الكريم مؤمنين به إيمانا صادقا عميقا، والعربية هى لغتهم ولغة الروايات والأحاديث فلهذا فقد أحبّوها بحيث إنهم اعتبروا تعلمها مقدمة لتعلم القرآن الكريم والأحاديث الشريفة.

وبعد أن احتک الإيرانيون بالعرب المسلمين وامتزجوا بهم وتعلموا لغتهم وأجادوها، هاجر كثير منهم إلى جزيرة العرب والعراق واستوطنوها فبرز من هؤلاء أدباء مشهورون فـــى اللغة العربية، شـــعراء وكتاب خلّفوا لنا آثارا رائعة فيهـــا، كما أن عددا غير قليل من الشـــعراء العرب المعاصرون قد أمضوا مدة ليســـت بالقصيرة من عمرهم بين الفرس فى إيران، فأخذوا لغتهم وأشعارهم وبدؤوا بترجمة الشعر الفارسى نظما ونثرا إلى العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكن الإشارة إلى بعض هؤلاء الشعراء العرب المعاصرون فى إيران بما يلى:

أحمد الصافى النجفى: الذى ولد فى النجف سنة ۱۸۹۴م، وفى مدارسه تلقى علومه، ثم انتقل إلى إيران وأقام فى ولاية شـــيراز نحو عشـــر ســـنين أكبّ فيها على تعلم اللغة الفارســـية ثم على الاشـــتراک فى تحرير بعض الصحف، وعلى تعريب رباعيات الخيام نظما.

وجميـــل صدقـــى الزهاوى: الذى ترجـــم رباعيات الخيام نظما ونثرا عن الفارســـية، وجرى طبعها فى بغداد سنة ۱۹۲۸م.

وأخيـــرا محمـــد مهدى الجواهـــرى الذى نتناوله تحـــت عنوان: الجواهـــرى وإيران بالتفصيل.

محمد مهدی الجواهری فی سطور

«ولد الشاعر محمد مهدی الجواهری فی النجف فی السادس والعشرين من تموز عام ۱۸۹۹م والنجف مركز دينی وأدبی، وللشعر فيها أسواق تتمثل فی مجالسها ومحافلها، وكان أبوه عبد الحسين عالماً من علماء النجف، أراد لابنه الذی بدت عليه ميزات الذكاء والمقدرة علی الحفظ أن يكون عالماً، لذلک ألبسه عباءة العلماء وعمامتهم وهو فی سن العاشرة.» (jawahiri، ۲۰۱۱م: ۱)

«تحدّر من أسرة نجفية محافظة عريقة فی العلم والأدب والشعر تُعرف بآل الجواهر، نسبة إلی أحد أجداد الأسرة والذی يدعی الشيخ محمد حسن صاحب الجواهر، والذی ألّف كتاباً فی الفقه واسم الكتاب (جواهر الكلام فی شرح شرائع الإسلام). وكان لهذه الأسرة، كما لباقی الأسر الكبيرة فی النجف مجلس عامر بالأدب والأدباء يرتاده كبار الشخصيات الأدبية والعلمية.» (المصدر نفسه: ۲)

«قرأ القرآن الكريم وهو فی هذه السن المبكرة وتم له ذلک بين أقرباء والده وأصدقائه، ثم أرسله والده إلی مُدرّسين كبار ليعلّموه الكتابة والقراءة، فأخذ عن شيوخه النحو، والصرف، والبلاغة، والفقه، وما إلی ذلک مما هو معروف فی منهج الدراسة آنذاک. وخطّط له والده وآخرون أن يحفظ فی كل يوم خطبة من نهج البلاغة وقصيدة من ديوان المتنبی ليبدأ الفتی بالحفظ طوال نهاره منتظراً ساعة الامتحان بفارغ الصبر، وبعد أن ينجح فی الامتحان يسمح له بالخروج فيحس أنه خُلق من جديد، وفی المساء يصاحب والده إلی مجالس الكبار.» (المصدر نفسه: ۲)

لقد نظم الجواهری الشعر فی سن مبكرة حيث «أظهر ميلاً منذ الطفولة إلی الأدب فأخذ يقرأ فی كتاب البيان والتبيين ومقدمة ابن خلدون ودواوين الشعر، ونظم الشعر فی سن مبكرة، تأثراً ببيئته، واستجابة لموهبة كامنة فيه. كان قوی الذاكرة، سريع الحفظ، ويروی أنه فی إحدی المرات وضعت أمامه ليرة ذهبية وطلب منه أن يبرهن عن مقدرته فی الحفظ وتكون الليرة له. فغاب الفتی ثمانی ساعات وحفظ قصيدة من (۴۵۰) بيتاً وأسمعها للحاضرين وقبض الليرة.» (المصدر نفسه: ۲) «كان فی أول حياته يرتدی العمامة

لباس رجال الدين لأنه نشأ نشأةً دينية محافظة، واشترک بسب ذلک فی ثورة العشرين عام ١٩٢٠م ضد السلطات البريطانية وهو لابس العمامة، ثم اشتغل مدة قصيرة فی بلاط الملـک فيصل الأول عندما تُوّج ملكاً علی العراق وكان لايزال يرتدی العمامة، ثم ترک العمامة كما ترک الاشتغال فی البلاط الفيصلی وراح يعمل بالصحافة بعد أن غادر النجف إلـی بغداد، فأصدر مجموعة من الصحف منها: جريدة (الفرات)، وجريدة (الانقلاب)، ثم جريدة (الرأی العام)، وانتخب عدة مرات رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين.» (المصدر نفسه: ٣)

آثاره الأدبية

«ولقد كانت رحلة الجواهری مع الشعر ودواوينه رحلة طويلة ومريرة وكان قد بدأها بإصداره لأول دواوينه (حلبة الأدب) وقد عارض فيه عددا من الشـعراء المعاصرين من أمثال أمير الشـعراء أحمد شـوقی وإيليا أبی ماضی ومن الشـعراء القدامی لسان الدين ابن الخطيب وابن التعاويذی. ثم صدر ديوانه الثانی تحت اسـم (بين الشـعور والعاطفة) سـنة ١٩٢٨م، ثم أعقبه فی سنة ١٩٣٥م بإصدار ديوان (الجواهری) فی ثلاثة أجزاء ما بيـن عـام ١٩٣٥م، و١٩٣٩م وصدر بعد ذلک ديوان (قارعة الطريق) ثم سـنة ١٩٦٥م ديوان (بريد الغربة) وبعده بأربع سـنوات صدر ديوان (بريد العودة) سـنة ١٩٦٩م، وفی سـنة ١٩٧١م أصدرت لـه وزارة الإعلام ديوان (أيها الأرق) وفی العام نفسـه أصدرت الـوزارة ديوانه (خلجات). وقد أعيـد طبع ديوانه (الجواهری) أكثر من مرة وفی طبعات منقحة ومزيدة بمجلداته الأربعة والخمسة أحيانًا بحسب طبعات دار النشر وقد تزيد عن ذلک.» (محمد فايع، ٢٠٠٧م: ٢١)

«عـاش الجواهری حياة الاغتراب ولكنه كان محل حفاوة وتكريم العديد من الدول والبلدان فقد نال جائزة الشـيخ سـلطان العويس سـنة ١٩٩٣م، وفاز بجائزة (اللوتس) الخاصة بالأدباء الأفروآسيويين، وكرّمته دار الهلال بمناسبة احتفالها بعيدها المئوی سنة ١٩٩٢م وكرّم من جهات عدة أخری.» (محمد فايع، ٢٠٠٧م: ٢٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأخيرا تُوفّى محمد مهدى الجواهرى فى تموز ۱۹۹۷م فى دمشق ودفن فيها.

الجواهرى وإيران

ولکى نقف على الصلة الموجودة بين الجواهرى وإيران ونفهم هذه الصلة فهما دقيقا وعميقا، فقد قسمنا دراستنا عن الجواهرى وإيران إلى مراحل ثلاث:

۱. أثر طبيعة إيران الخلابة فى شعر الجواهرى. ۲. الجواهرى والشعراء الإيرانيون. ۳. أشعار الجواهرى الوطنية فى إيران.

۱. أثر طبيعة إيران الخلابة فى شعر الجواهرى

سافر الجواهرى إلى إيران ثلاث مرات، المرة الأولى فى عام ۱۹۲۴م، والثانية فى عام ۱۹۲۶م والمرة الأخيرة فى عام ۱۹۹۲م.

أثّرت طبيعة إيران الجميلة تأثيرا كثيرا فى أشعار الجواهرى حتى أن الجواهرى نفسه يقول: «لقدكان لوجودى فى طهران عاصمة الفرس مدة صيف سنة ۱۹۲۴م و ۱۹۲۶م الفضل الأدبى الذى لاينسى... فقد لطّف أوضاع هذه المملكة الروحية، وأذواقها النفسانية من روحى وذوقى التلطيف المحسوس واستطاعت بما أوتيت من صفاء جو، واعتدال مناخ، وعذوبة هواء، وجمال طبيعى التأثير فى هذه الروح العراقية تأثيرا قرّبها من روح حافظ وسعدى والخيام و«النظامى» وبالأخير من روح «عارف» و«ايرج»، وعرفانهم لحد المشاركة فى الذوق والفن والمشاطرة للعواطف والميول.» (الجواهرى، لاتا، ج۱: ۲۵۵)

فنرى أن الجواهرى قد أخذ بطبيعة إيران، فنظم فى ذلک عدة مقطوعات جميلة ومنها قصيدة (على حدود فارس) والتى أرسلها الشاعر وهو يقضى أيام الصيف عام ۱۹۲۴م فى إيران إلى صديقه الشيخ محمدرضا ذهب فى النجف ومطلعها:

أحبابنا بين محانى العراق كلفتم قلبى ما لايطاق

(الجواهرى، ۱۹۸۲م، ج۱: ۱۳۶)

تتصف أشعار الجواهری قبل زيارته لإيران بالخشونة حيث يتمخض شاعرية صخابة كأنهـا الأمواج الهادرة، أو جلاميد صخر يدفعها سـيل جارف من عل. وقصائده ملاحم نجد فيها كل ما فی الحياة من جهل، وظلم، وجوع، وقهر، وثورة، واضطهاد.

لقد كان الجواهری أحد الشـعراء القلائل الذين كانت قصائدهم تثير مشـاعر الناس، وحماسهم وتلهب فيهم نيران الثورة. ما أشد مايثار المرء حين يسمع هذه الأبيات تنطق من أعماق صدره كالشواظ الملهبة، فتخترق الضمائر والنفوس:

أطبق دجى، أطبق ضباب — أطبـق جهاما يا سـحاب

أطبـق دمار علـى حماة — دمارهـم، أطبـق عذاب

أطبـق علـى متلبديـن — شـكا خمولهـم الذبـاب

(فواز، ۲۰۰٦م: ۱۷۰)

أو يقول فی قصيدة (ثورة العراق):

هبّـوا كفتكـم عبـرة — أخبار من قـد رقدوا

هبّـوا فعـن عرينـه — كيـف ينـام الأسـد

وثـورة بـل جمـرة — ليعـرب لاتخمـد

أجّجهـا إباؤهـم — والحـر لايسـتعبد

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۵۰)

كذلك نری ملامح الخشـونة، والثورة، والحماسة فی قصيدة أخری له باسم (شكوی وآمال) والتی قد نشرت فی جريدة العراق فی السادس عشر من حزيران ۱۹۲۱م:

أعاتب فيک الدهر لوكان يسمع — وأشكو الليالی، لولشكوای تسمع

أكل زمانـی فيک هـم ولوعة — وكل نصيبـی منک قلب مروع

ولی زفرة لايوسع القلب ردها — وكيـف وتيـار الأسـی يتدفع

أغرک منی فی الرزايا تجلدی — ولم تدر مايخفی الفؤاد الملوع

(المصدر نفسه، ج۱: ٦۲)

قد تأثر الجواهری بالأدب الفارسی والأدباء الإيرانيين بعد أن سافر الشاعر إلی إيران

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فی شبابه وقد التفت نظره إلی مظاهر الحياة ولاسيما جمال طبيعة إيران، والذی قد لطف خشونة شعره، ومن شعره المتأثر من طبيعة إيران الجميلة ما يلی:

صب الشتاء الثلج فوق الربی   يرفعه طباقا طباق
حتی إذا الصيف انبری واغتدت   تصبح الأرض بكأس دهاق

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۴۷)

وفی قصيدة أخری له باسم (علی كرند) يعبر الشاعر عن خواطره وهو يقضی الصيف عام ۱۹۲۴م فی إيران. و(كرند) من المصائف الإيرانية الجميلة وأول مايطالع المسافر منها علی طريق خانقين.

خليلی أحسن ما شاقنی   بفارس هذا الجمال الطبيعی
إلی الآن تجری متون الجبال   علينا بمثل مذاب الدموع
هلما معِی نحو هذی الرياض   بخدد عهودا بفصل الربيع...
...خليلی إن جيوش الغمام   عرفن لفارس حسن الصنيع
...بنی الفرس فارسكُمُ لا العراق   وزاهی ربوعكم لا ربوعی
ومأأبهج الشمس عند الغروب   يحی رباها وعند الطلوع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۴۹)

فقد أخذ الجواهری بطبيعة إيران الخلابة وقد لطفت هذه الطبيعة حماسة الشاعر وخشونة شعره وجعلته يتناول الطبيعة بمظاهره المتنوعة فی شعره، ويستخدم المفردات ذات الموسيقی الرنانة كما يكثر من استخدام بعض المفردات من قبيل: ربيع، ورياض، وقلب، وطير، وزهرة، وأغصان و... .

فنراه علی سبيل المثال فی قصيدة (الريف الضاحكة) يتناول خواطر سفرته الأولی إلی إيران صيف عام ۱۹۲۴م حيث قال هذه القصيدة وهو يمرّ بمصائف (همدان) وأريافها:

كل أقطارک يا فارس ريف   طاب فصلاک: ربيع وخريف
لاعرت أرضک من لطف فقد   ضمن الحسن لها جو لطيف
يا رياضا زهرت فی فارس   شكرتكن عيون وأنوف

مثلما للقلب من حر الجوى　　رفة للطير فيكن رفيف

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۵۰)

ومن شعره الآخر فى طبيعة إيران الجميلة قصيدة (البادية فى إيران) أرسلها الشاعر، كان يصطاف فى إيران، إلى صديقه الشيخ جعفر النقدى، ونشرت هذه القصيدة فى جريدة الفضيلة، العدد ۶۱ فى ۱۷ تشرين الأول ۱۹۲۶م بعنوان خواطر الشعر فى فارس:

بهجة القلب، جلاء البصر　　هذه الأرياف غب المطر

يا أصيلا هاجت الذكرى به　　نسمة أنست نسيم السحر

أنت هيجت شعورى طربا　　أنا لولم تحل لى لم أشعر

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۹۵)

وفى قصيدة أخرى له بعنوان (على دربند) يصوّر فيها حياته فى إيران حيث نظمت هذه القصيدة صيف عام ۱۹۲۶م والشاعر يصطاف خلال سفرته الثانية إلى إيران فى مصايفها الشهيرة باسم (شمرانات) ومنها مصيف دربند، وقد أرسلها إلى صديقه الشيخ جعفر النقدى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رعى الله أم الحسن دربند إننا　　وجدنا بها روضا من الصفو ممرعا

لقد سرنا منها صفاها وطيبها　　ولكن بكينا وجمالا مضيعا

قرى نظمت نظم الجمان قلائدا　　أو الدر مزدانا، أو الماس رصعا

صفوف من الأشجار قابلن مثلها　　كما مصرع فى الشعر قابل مصرعا

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۹۷)

ومن شعره الرقيق قصيدة (بريد الغربة) نظمت عام ۱۹۲۶م والشاعر يمضى شهور الصيف فى إيران. ونشرت هذه القصيدة فى جريدة (الفيحاء) العدد ۱۰ فى آذار ۱۹۲۷م بعنوان (بريد الغربة أو يوم شمرانات). فأثيرت حوله عند نشرها، فى جريدة الفيحاء ضجة كبيرة. ففصل من وزارة المعارف، ولكن الفصل لم يأخذ مجراه فى التطبيق، مما أدّى إلى إبعاد ساطع الحصرى من وزارة المعارف، وكان يشغل منصب مدير المعارف العام، وتعيين الشاعر فى منصب مرموق هو أمين تشريفات لدى الملك فيصل الأول.

وهذا نموذج من هذا الشعر:

هی فارس وهواؤها ریح الصبا — وسماؤها الأغصان والأوراق
ولعت بها عشاقها وبلیة — فی الشرق إن ولعت بها العشاق
...یا بنت کومرث أقلی فکرة — فلقد أضر برأسک الإخفاق
وتطلعی تبیننی الفجر الذی — تتوقعین وتنجلی الآفاق
... شمران تعجبنی، وزهرة روضها — وهواؤها، وغیرها الرقراق

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۹۸)

وفی قصیدة (الخریف فی فارس) یصوّر خواطره وهو عائد إلی العراق بعد اصطیافه فی إیران عام ۱۹۲۶م قائلا:

یا هائجین لخریف فارس — ما تصنعون لو أتی ربیعه
ورافعین طنبا تدعمه — قدودکم دام لکم رفیعه

(المصدر نفسه، ج۱: ۲۰۱)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۲. الجواهری والشعراء الإیرانیون

قد تأثر الجواهری بالشعراء الإیرانیین، وترجم مقتطفات من شعر بعض الشعراء الکبار من قبیل حافظ وسعدی والخیام. قد اعترف الجواهری بأن إقامته فی طبیعة إیران الخلابة قد قربته من روح حافظ، وسعدی، والخیام، والفردوسی، والنظامی و... یقول الجواهری: ولما کنت مدة بقائی هذین الصیفین هناک(إیران) مضطرا إلی التحدث عن الأدب العراقی مع شذوذ من أدباء الفرس بصفتی أحد المتطفلین علیه، وطبعا کان یجر ذلک إلی التحدث عن الأدب الفارسی والمقابلة بینه وبین الأدب العربی.

قد سمّی الجواهری بعض ما ترجمه من الأدب الفارسی (من کنوز الفرس)، وهی ترجمات من شعر حافظ نشرت بالتتابع فی جریدتی (النجف) ابتداء من العدد ۶۱ فی ۱۲ تشرین الثانی ۱۹۲۶م وانتهاء بالعدد ۶۹ فی ۷ کانون الثانی ۱۹۲۷م، ونشرت ثلاث مقطوعات فی جریدة (النضیدة) فی العدد ۷ فی ۱۹ کانون الأول ۱۹۲۶م. ولکی نتعرف

على هذه الترجمات نقف على مقتطفات (من كنوز الفرس):

۱. مجموعة الورد:

لغة الأملاک لایعرفها کل من طالع أوراق الصحاح
لأزاهير الربى مجموعة شرحها یعرفه طير الصباح

(المصدر نفسه، ج۱: ۲۰۳)

قدر مجموعه ی گل مرغ سحر داند و بس
که نه هر کاو ورقی خواند معانی دانســت

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۴۸: ۱۱۵)

۲. بين العالمين:

ملکاکنت وفي الفردوس لي کان صحاب آدم أخرجنــي منــه إلى هــذا الخراب
ظل طوبی وصفاء الحور غیدا والشراب كله مذ همت فی حبک عن ذهني غاب

(الجواهري، ج۱: ۲۰۳)

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در ایــن دیــر خــراب آبــادم
سایه ی طوبی و دلجویی حور و لب حوض بــه هوای ســر کوی تو برفــت از یادم

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۳۱۷: ۲۵۷)

۳. جلوة المعشوق:

بلبــل يحمــل فــی منقــاره ورقة مــن وردة ذات جمال
وهو لاینفک في اســتعرافها ذا زفيــر ونــواح متعالــى
قلت: ما أوجب ذا الحزن وما نسبة الوصل من الدمع المذال
قــال: هــذا ســنة توجبهــا جلوة المعشوق في يوم الوصال

(الجواهري، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۳)

بلبلی برگ گلی خوش رنگ در منقار داشت

و اندر آن برگ و نوا خوش ناله های زار داشت

گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست

گفت ما را جلوه ی معشوق در این کار داشت

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۷۷: ۱۳۱)

وممـا یلفت النظـر فی هذا الغزل أن الجواهری قد تأثر بأسـلوب الحوار لهذا الغزل وطبّقه فی أشعاره الأخری.

۴. فتوی فی الخمر:

من شـیخ دیری فتوی عنـدی، وعهـد قدیم

أن لاتحـل مـدام حتـی یحـل الندیـم!

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۳)

فتـوی پیر مغـان دارم و قولیسـت قدیم

که حرام است می آنجا که نه یار است ندیم

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۳۶۷: ۲۸۷)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۵. رشحة القلم:

أی لطـف قـد أرتنـا رشـحة مـن قلمـک

کرمـا کان عظیمـا منـک ذکـری خدمک

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۴)

نگویم از من بی دل به سهو کردی یاد که در حساب خرد نیست سهو بر قلمت

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۹۳: ۱۴۰)

۶. نسيم الحياة:

جهرا أقــول ولوث الــ　　خمار يدوی برأســی
إنــی وجــدت نسـيم　　الحيــاة يمــلأ كأســی

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۵)

سرم خوش است و به بانگ بلند می گویم
که من نســیم حیــات از پیاله می جویم

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۳۷۹: ۲۹۴)

۷. عقدة لاتحل:

عقدة عندی سل عن حلها هذا الأديبا　　لــم لا تابت شــيوخ وعظتنا أن نتوبا
جلوة للشيخ إن قام على الناس خطيبا　　وهو فی جلوته يرتكب الأمر المريبا

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۹-۲۰۸)

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند
چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند
مشــکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس
توبــه فرمایان چرا خود توبه کمتر می کنند

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۱۹۹: ۱۹۴)

۸. حافظ دونهم:

رفاقــی کلهــم مثلــی　　أجــادوا العشــق والنظرا
وحافــظ دونهــم ظلمــا　　بســوء الســمعة اشــتهرا

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۷)

صوفیان جمله حریف‌اند و نظرباز ولی　　زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۱۱۱: ۱۴۸)

لاأريــد النــای إنــی　　حامل فی الصــدر نايا

عازفـا آنـا فآنـا بالأمانـى والشـكايا

(الجواهری، ١٩٨٢م، ج١: ١٤١)

بشنو از نی چون حکايت می کند از جدايـی هـا شـکايت می کند

(مولوی)

تجدر الإشارة إلى أن اهتمام الجواهری لم يكن مقصورا على الأدب بل إنه قد اطلع على الأحداث التاريخية والتحولات السياسية فی إيران من قبيل ثورة الدستور، وانتصار الثورة الإسلامية، ومن نموذج هذا الشعر فی انتصار الثورة الإسلامية:

ضـاءت بالمهجات تفرش أرضها بالمكرمـات النيـرات سـماؤها

٣. أشعاره الوطنية فی إيران

رغـم أن الجواهری عاش فی الغربة ثلاثة عقود ونصف، مع ذلک لم يغفل **لحظة مما** كان يجـری فـی وطنه بل إن قصائده فی الغربة نفثة من نفثـات الضيق، والألم، والتبرم، وانعكاس لما عاناه الشـاعر من غربة ووحدة وشـعور بالحنين إلى وطنه. فعلى سـبيل المثال يصور الشاعر حنينه وشوقه إلى وطنه فی قصيدة على حدود فارس قائلا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحبابنـا بين محانـی العراق كلفتـم قلبـی مـا لايطـاق

العيـش مُـرّ طعمـه بعدكـم وكيـف لا والبعد مُـرّ المذاق

... يكفيكم مـن لوعتی أننی فی فارس أشتاق قطر العراق

(المصدر نفسه، ج١: ١٤٦)

وهو يعبّر فی قصيدة (بين قطرين) عن حنينه وغربته فيتشوّق فيها إلى العراق ويشعر بالحنين إلى الوطن والأهل والأحباب.

سقى تربها من ريق المزن هطال ديارا بعثن الشوق والشوق قتّال

خليلیّ أشجعی ما ينغّص لذتی منـاخ أقامته عيـال وأطفال

(المصدر نفسه، ج١: ١٥٢)

يعلن الشـاعر بصراحة عن حب الوطن واسـتحالة الانشـغال بغيره حتى لو ضَيقت

الحياة الخناق عليه فإنه يبقى مرتبطا بالوطن، فهو لم يغب عن فكره ساعة واحدة ويعتقد بأن عسره فى وطنه أطيب من يسره فى الغربة (إيران).

وما برحت أيدى الخطوب تنوشنى ... بفارس حتى بغض الحل ترحال
وما سرّنى فى البعد حال تحسنت ... بلادى أشهى لى وإن ساءت الحال
فمن شاقه بـرد النعيم بفارس ... فإنـى إلى حـرّ العراقيـن ميال
أحبُّ حصاهـا وهو جمر مؤجّج ... وأهوى ثراها وهو شوک وأدغال

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۵۲)

وفـى قصيدة أخرى بعنوان (بريد الغربة) يصوّر لنا مشـاعره الرقيقة إزاء العراق وهو يمضى شهور الصيف فى إيران:

هـبّ النسـيم فهبّـت الأشـواق ... وهفـا إليكـم قلبـه الخفـاق
...ما شوق أهل الشوق فى عرف الهوى ... نكـر فقـد خلقوا لكـى يشـتاقوا
...مـاذا أذمّ مـن الهـوى، وبفضلـه ... قـد رقّ لـى طبـع، وصـحّ مـذاق

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۹۸)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخلاصة القول إنّ الجواهرى لاينسى قضيةَ الوطن فى طبيعة إيران الخلابة لأن حبّ الشاعر للوطن فوق كل حب بل هو من الإيمان ولايشغل عنه أى شاغل فهو دائما تائه وحيد يتذكر آلام المجتمع ويتشوق إلى العراق ويعتقد بأن حبه للوطن جزء من دينه:

جَـدّدى ذكر بـلادى إننى ... بهواهـا أبـد الدهـر رهين
أنا لـى دينـان: دين جامع ... وعراقـى، وعراقى فيه دين
القوافـى أدمـع منظومـة ... والأناشـيد بـكاء وحنيـن

(المصدر نفسه، ج۱: ۲۰۱)

النتيجة

حاولنـا فى هذا المقال أن نتناول بقدر اسـتطاعتنا الصلـة الموجودة بين الجواهرى وإيران، ولقد عثرنا على ملاحظات ونتائج هامة هى كما يلى:

۱ـ قد تأثر الجواهری بطبیعة إیران الخلابة بعد أن سافر فی شبابه الیها وأُخِذ بطبیعتها التی قد لطّفت موهبته الشعریة، فصفاء الجو واعتدال المناخ وعذوبة الهواء کلها أثرت تأثیرها الإیجابی فی هذه الروح العراقیة.

۲ـ قد تأثر الجواهری بالأدب الفارسی والأدباء الإیرانیین وترجم مقتطفات من شعر بعض الشعراء الکبار من قبیل حافظ والخیام، کما أنّ طبیعة إیران الجمیلة قد قرّبت الشاعر من روح حافظ، وسعدی والخیام، والفردوسی، والنظامی.

ج. لم ینسَ الجواهری لحظة واحدة مایجری فی وطنه بل إن قصائده فی إیران تعبّر فی الوقت نفسه عن الضیق والألم والتبرم لما عاناه الشاعر من غربة ووحدة وشعور بالحنین الی وطنه.

المصادر والمراجع

الجواهری، محمد مهدی. لاتا. *الدیوان*. وزارة العراقیة. نقلا عن المقالة التی کتبها محمد علی آذرشب بعنوان "الجواهری وإیران" فی ملتقی الکویت الأول للشعر العربی فی العراق – الکویت– ۷ إلی ۲۰۰۵/۵/۹.

الجواهری، محمد مهدی. ۱۹۸۲م. *دیوان الجواهری*. الملجلد الأول. بیروت: دار العودة.

حافظ، ۱۳۸۰ش. *دیوان حافظ براساس نسخه ی تصحیح شده ی محمد قزوینی وقاسم غنی*. تهران: انتشارات ققنوس.

الشعار، فواز. ۲۰۰۶م. *إشراف إمیل بدیع یعقوب*. الشعراء العرب. بیروت: دار الجیل.

الفاخوری، حنا. ۱۹۹۵م. *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*. الأدب الحدیث. بیروت: دار الجیل.

محمد فایع، محمدإبراهیم. ۲۰۰۷م. *المجلة العربیة*. «الجواهری شاعر العرب الکبیر». السنة۳۲. العدد۳۶۴. صص ۲۱و۲۳.

انتقاء من عدة مقدمات للعدید من دواوین محمد مهدی الجواهری.

http://www.jawahiri.com. 10/7/2011

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ۱۳۹۰ش / أيلول ۲۰۱۱م

تحليل الخطاب الأدبی فی مقامات الهمذانی

عيسى متقى زاده*

على رضا محمد رضائى**

أمير فرهنگ نيا***

الملخص

إنّ البحـث فی الخطاب الأدبی وصلته بالنقد اسـتحوذ علی اهتمامات دارسـی اللغة والأدب منـذ منتصـف القرن العشـرين، بفضل ما قدمتـه الحقول المعرفيـة الجديدة كاللسـانيات، والأسلوبية، والسـيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت فی مقاربـة الأثر الأدبی بعيدا عن المقولات النقدية التی كانت مسـتعارة من كل الحقول إلا حقـل الأدب. وهو أقرب أنواع الخطاب للتربية وتعديل السـلوک وتعليم الناس؛ حيث إنّه يرقی بالتفكير، والقلب، والسـلوک من خلال أسـاليبه المختلفة، منها البيانية كالتشـبيه، والمجاز، والرمز، أو الأساليب التی تخصّ علم المعانی كالدعاء، والاستفهام وهی أساليب تنبّه الحس الجمالی والمتعة فی النفوس وتحمل الفائدة المرجوّة فی ثنايا الخطاب الممتع، فتوصلها بطريقة محبّبة، بعيدا عن أساليب الجدل الجافّ الذی لاتصبر له النفوس ولاترغب فيه.

إنّ هذا المقال يسـعی إلی دراسـة الخطاب الأدبی فی مقامات الهمذانی، وهی خطبة يمتـاز الخطـاب الأدبی فيها بقدرته علـی إيصال محتواه إلی طبقـات المجتمع علی اختلاف شـرائحها؛ حيث يكثر فيها اقتران اللفظ والمعنی أو الشـعور والتعبير؛ كذلک تهدف إلی دراسـة الواقع الجمالی الذی يحدثه هـذا العمل الأدبی فی المتلقی وردود فعلـه إزاءه، حين يتأمله ويتفكّر فيه؛ ويتّبع المقال التحوّلات والتطوّرات التی يتداولها المتلقی أو المستمع.

الكلمات الدليلية: الخطاب الأدبی، المقامة، المبدع والمتلقی.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت مدرس – أستاذ مساعد.

**. عضو هيئة التدريس بجامعة طهران، فرع قم – أستاذ مساعد.

***. طالب الدكتوراه بجامعة تربيت مدرس

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی

Farhangnia2002@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۷/۲۰هـ. ش   تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۷/۲۹هـ. ش

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقدمة

كان الخطاب فی البلاغة القديمة مجرّد وسـيلة يعبّر بها عن الفكرة، ولكن كان ينظر إليــه باعتباره كيانا مسـتقلّا، يحمل خصائصه الذاتية، ويظهر ذلک فی الرسـالة (النص) الصادرة من الکاتب إلى المتلقّی.

يسـتمد مفهوم الخطـاب قيمته النظرية، وفاعليته الإجرائية مـن کونه يقف راهنا فی مجال النقـد الأدبی الحديث فی نقطة تقاطع/تلاقی بيـن تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التی تتطلبها عمليات التحليل، والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلاّ على نفسه. بل إنّ مفهوم الخطاب قديعود بنا أدراجا إلى ما هو أعمّ مـن اعتباره مجرد مفهوم إجرائی فی تفکيک سـنن النصوص ومرجعياتها، وذلک من خلال إعادة النظر فی أنساق المعرفة النقدية التی اتخذت من النصوص التراثية سندا لها.

إنّ هذا المقال يسـعى إلى دراسة الخطاب الأدبی فی مقامات الهمذانی ويهدف إلى دراسة الواقع الجمالی الذی يحدثه هذا العمل الأدبی فی المتلقی وردود فعله إزاءه، حين يتأمله ويتفکّر فيه؛ ويتّبع المقال التحوّلات والتطوّرات التی يتداولها المتلقی أو المسـتمع وفقا للمنهج الوصفی والتحليلی.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۱. الخطاب

ورد فی معجم المصطلحات العربية الخطاب، الرسـالة (Letter)، نص مکتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه، يتضمن عادة أنباء لا تخصُّ سواهما. ثم انتقل مفهوم الرسالة من مجرد کتابات شخصية إلى جنس أدبی قريب من المقال فی الآداب الغربية – سواء أکتـب نظمـا أو نثرا – أو من المقامة فـی الأدب العربی. (مجدی، وهبـة؛ والمهندس کامل، ۱۹۸۴م: ۹۰)

أما فی المعاجم الأجنبية فإن الخطاب «مصطلح ألسـنی حديث يعنی فی الفرنسـية (Discourse)، وفـی الإنجليزيـة (Discourse)، وتعنـی حديـث، محاضرة، خطاب،

خاطب، حادث، حاضر، ألقی محاضرة، وتحدث إلی.» (إلیاس انطون، ۱۹۷۲م: ۱۹۱)

وهناک علاقة قویة جدا بین الخطاب والنص. «فالخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشترکة أی أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصی یمکن الرجوع إلیه فی وقت لاحق، وإذا کان عالم النص هو الموازی المعرفی للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران فی الذاکرة من خلال استعمال النص فإن عالم الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشترکة فی جماعة لغویة أو مجتمع ما ... أو جملة الهموم المعرفیة التی – جری التعبیر عنها فی إطار ما.» (دی بوجراند، ۱۹۹۸م: ۶)

یبدو أنّ أنواع الخطاب فی الأدبیات المعاصرة قد تمّ استبعادها لحساب عمومیة الخطاب وإخضاعه لمنطقٍ لغوی ومنهج تحلیلی واحد؛ وفی العمومیة تخفی الخصوصیة؛ فقد اتجهت المدارس اللغویة المعاصرة نحو الشکل دون المضمون؛ وبالتالی لم تُعنَ إلّا بالتراکیب والمضمون؛ المضمون من حیث هو مضمون، دون تخصیصه بدینی، أو فلسفی، أو أخلاقی، أو قانونی، أو تأریخی، أو اجتماعی سیاسی، أو أدبی فنّی، أو إعلامی معلوماتی، أو علمی منطقی؛ فالخطاب أصوات ونبرات، أکثر منه معانی ودلالات، وتترک الدراسات اللغویة المعاصرة أنواع الخطاب إلی میادینها خارج علم اللسانیات العامّ؛ فالخطاب الدینی جزء من الفکر الدینی، والخطاب الفلسفی أحد موضوعات الفلسفة، والخطاب الأخلاقی موضوع من موضوعات الأخلاق، والخطاب القانونی جزء من منطق القانون، والخطاب التأریخی یدخل فی فلسفة التأریخ، والخطاب الأدبی الفنّی جزء من علوم النقد، فأنواع الخطاب فی اللسانیات المعاصرة تدخل فی علومها الخاصّة، ولیس فی علم اللسانیات نظرا لسیادة النزعة الشکلیة علیه؛ فمن الواضح أنّ علم اللسانیات قد استقلّ بنفسه عن باقی العلوم الإنسانیة، وأصبح الخطاب فیه خطابا لغویا خالصا بصرف النظر عن مضمونه وموضوعه وقصده وباعثه.

۲. عناصر الخطاب

لیس هناک خطاب إلّا یدور فیه هذه العناصر، وهی:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ. المبدع

إنّ المبدع يمتلک المقدرة على نقل الأفکار فی أشـکال وطرق متنوّعة، وعليه فإنّ الخاصيـة اللغوية يمکن أن تثيـر انفعالات متعددّة ومتميزة تبعا للسـياق الذی تردُ فيه، وينتج عن ذلک أنّ نفس الانفعال يمکن أن نثيره بوسائل أسلوبية متعدّدة، وهکذا يکون ترکيب الأسـلوب وما ينتج عنه من أثرٍ انفعالی مطابقـا لخاصية الدوالّ والمدلولات فی الدراسـة اللغوية، وبهذا تمتلک الأسـلوبية سـبلها الخاصّة بها مثلما للغة الخطاب هذه السبل. (عبد المطلب، ١٩٩۴م: ٢٢١)

يؤکـد بارت «أن الکتابة هی فی واقعها نقض لکل صـوت کما أنها نقض لکل نقطة بدايـة (أصل)، وبذا يدفع بـارت المؤلف نحو الموت، بأن يقطـع الصلة بين النص وبين صوت بدايته، ومن ذلک تبدأ الکتابة التی أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) بناء على مبدأ أن اللغة هی التی تتکلم وليس المؤلف. والمؤلف لم يعد هو الصوت الذی خلـف العمل أو المالک للغة أو مصدر الإنتاج، ووحدة النص لاتتبع من أصله ومصدره، ولکنها تأتی من مصيره ومسـتقبله، ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشـارف عصر القارئ. ولا غرابة أن نقول إن ولادة القارئ لابد أن تکون على حسـاب موت المؤلف وبذا يحسـم بارت الصراع بين العاشـقين المتنافسـين على محبوب واحد فيقتل رولان بارت منافسـه ليستأثر هو بحب معشـوقه (النص) وينتصر القارئ على المؤلف، ويخلو الجو للعاشـق کی يمارس حبه مع محبوبه الذی لايشارکه فيه مشارک. وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه على وجود الابن، إذ تتحول إلى علاقة ناسخ ومنسـوخ أی أن المؤلف لايکتب من اللغة التی هی مستودع إلهامه، ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص، ولولا النص، ما کان المصدر.» (الغذامی، ١٩٨٨م: ٧١،٧٢)

ب. المتلقی (المرسل إليه)

بـدأ الاهتمـام المتزايد بالمتلقـی، وکان ذلک منذ ظهـور ما بعـد البنيوية (-Post structuralism) ''فقد أثار'' قتل البنيويـة للمؤلف، وتحويلها التواصل البرغماتی إلى

لعبة المنطق الشكلی التركيبية، واعتبارها النص الأدبی بنية مغلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة وبسياق التلفظ ... ردود فعل متباينة لعل أبرزها تبلور خطاب نقدی يحتفی بالعلاقة المتبادلة بين القارئ والنص. بحيث ينظر إلى القراءة بما هو فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة. كما أن النظرية اللسانية ساهمت بدورها فی لفت النظر إلى المتلقی فهی تصادر علی موضوعها هو النص، باعتباره ''مرسلة مشفرنة'' (Message Code) تنتقل عبر سيرورة تواصلية من ''مرسل'' (Destinateur) إلى مرسل إليه (Destinataire) ويتعين علی المرسل إليه أن يحل شفرات تلک المرسلة، مما يعنی أن التواصل لايتحقق إلا حين يتم حل الشفرات هذا بذلک، يقضی «المنهج العلمی بدارسة النص ليس انطلاقا من المرسل، أی المؤلف بل من زاوية المرسل إليه خاصة أی المتلقی.» (بندحدو، ۱۹۹۴م: ۴۷۲-۴۷۳)

وإن ما يميز المتلقی امتلاكه حاسة التوقع والانتظار، وكلما قدم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاک الانتظار، فإنه يمتلک قمة البيان الأسلوبی الذی لايكون إلا مجموعة طاقات وإمكانيات لغوية، والمبدع الفنان هو الذی يمتلک ناصية هذه الطاقات بحيث لايكتفی بأداء المعنی وحده وبأوضح السبل، وإنما يجب أن يكون الوضوح فی أجمل ثوب، بحيث يختار المبدع الشكل الملائم ليعبر عما يخالجه. (عبد المطلب، ۱۹۹۴م: ۱۹۷)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج. السياق

إنّ السياق عند جاكبسون هو «الطاقة المرجعية التی يجری القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقی من تفسير المقولة وفهمها. إنه الرصيد الحضاری للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه... ولاتكون الرسالة بذات وظيفة إلا إذا أسعفها السياق بأسباب ذلک ووسائله... فلكل نص أدبی سياق يحتويه، ويشكل له حالة انتماء، وحالة إدراک.... وهو سابق له فی الوجود. فالسياق أكبر وأضخم من الرسالة ... وموضع النص من السياق مثل موضوع الكلمة من الجملة، فلا قيمة للكلمة من دون الجملة، مثلما أنه لا وجود للجملة من دون الكلمة.» (الغذامی، ۱۹۸۸م: ۸-۱۱)

إن «الضابط فى كل قراءة هو السياق فالمعرفة التامة بالسياق، شرط أساس للقراءة الصحيحة، ولايمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق؛ لأن النص توليد سياقى ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوى ليؤسس فى داخله شفرة خاصة به تميزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبى، والقارئ حر فى تفسير الشفرة وتحليلها، ولكن مقيد بمفهومات السياق.» (المصدر نفسه: ۷۸)

۳. أنواع الخطاب

تتعدد أنواع الخطاب العربى وتختلف باختلاف مرجعيتها، فهى ثلاثة:

أ. الخطاب القرآنى

إنّ الخطاب القرآنىّ خطاب إلهى، مطلق ولا نهائىّ فى دوالّه ومدلولاته، وهو رسالة ربّانية لجميع الناس دون الانتصار إلى صفة طائفية أوجغرافية أوشعوبية معينة:﴿يا أيها الناس إنّا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم إنّ الله عليم خبير﴾ (الحجرات: ۱۳)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ الخطاب القرآنى لانهائى الدال والمدلول أو التركيب، هو «خطاب يميل إلى مرجعية ثلاثية، فهناك مرجعية الدال، ويكون النص على مثال مرسله. وهناك مرجعية المدلول، ويكون النص فيها على مثال متلقيه. وهناك أخيرا، مرجعية النص نفسه على نفسه ويكون النص فيها دالا ومدلولا خالقا لزمنه الخاص ودائرا مع زمن المتلقين فى كل العصور، وسمة القراءة فى كل ذلك، أن كل واحدة من هذه المرجعيات تستقل بذاتها وتطلب الأخرى فى الوقت ذاته.» (عياشى، ۱۹۹۰م: ۲۲۰)

ب. الخطاب الإيصالى

إن عملية الإيصال لاتكون إلا بوجود الأقسام الثلاثة: المرسِل، والمرسَل إليه (المتلقى)، والرسالة؛ قد ذهبت بعض الدراسات الحديثة، إلى دراسة هذا النوع من الخطاب تحت اسم «La Pragmatique" النفعية أو "التداولية"، وهذه الدراسات كما

تقول "فرانسـواز آرمينغو": تدرس «اللغة ظاهرة اسـتدلالية، وإيصالية واجتماعية فی الوقت نفسه.» (عياشی، ٢٠٠٢م، ١٤١)

يعنی التداوليون بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجی، أو شـیء يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أومرسَـل إليه؛ ومن الناحية الألسـنية، فإنّ فكـرة الفاعل ضرورية لمتابعـة تحوّلات اللغة فی الخطاب؛ فليسـت اللغة نظاما وحيد الاتجاه، ولا الفاعل المتكلم وحدة شخصية، أو فردا معروفا فی ممارسته القولية، بالرغم من أنّهما يمثّلان الأسـاس الضروری لنظرية اللغة والأسـلوب؛ ففـی علم اللغة نجد أنّ تصـوّر الفاعل المنتج للخطـاب تقترن به ملاحظة حضوره فی هذا الخطاب ذاته، فالفعل الفـردی لتملُّک اللغة يدخلُ المتكلـمَ فی كلامه، وهذا اعتبار يعَـدُّ جوهريا فی تحليل الخطاب، إذ أنّ الخطاب هو المكان الذی يتكوّن فيه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإنّ الفاعل يبنی عالمه كشیء ويبنی ذاته أيضا. (فضل، ١٩٧٨م: ٩٠)

ج. الخطاب الإبداعی

يقوم الخطاب الشـعری الإبداعی علی ستة عناصر كما حددها جاكبسون تغطی كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية. فلقد وجد أن السمة الأساسية التی من أجلها وجد النص هی الاتصال، هذا ويأخذ النص سـماته الخاصة من خلال تدرج وظائف عناصر الاتصال، والتی فصلهما جاكبسـون فی نظرية الاتصال (Communication theory)، وليس من خلال احتكاره لواحدة منها. (عياشی، ١٩٩٠م: ٢١٨)

٤. الخطاب الأدبی

إنّ البحث فی الخطاب الأدبی وصلته بالنقد اسـتحوذ علی اهتمامات دارسـی اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت فی مقاربة الأثر الأدبی بعيـدا عن المقولات النقدية التی كانت مسـتعارة مـن كل الحقول إلا حقل الأدب، «أنّه صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلک أنّ لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادیّ بمعطی

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوهرى، فبينما ينشــأ الكلام العادىّ عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبى صوغ للغة عن وعى وإدراك، إذ ليســت اللغة فيه مجرّد قناة عبور الدلالات، إنّما هى غاية تســتوقفنا لذاتها، وبينما يكون الخطاب العادى شفّافا، نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه فى ذاته، نجد الخطاب الأدبىّ على عكســه ثخنا غير شــفّاف يستوقفنا هو قبل أن يمكننا اختراقه، فالخطاب العادىّ منفذ بلورى لا يقوم حاجزا أشعّة البصر، بينما الخطاب الأدبى حاجز بلورى تصدّ أشــعّة البصر عن اختراقاته.» (المســدّى، ۱۹۸۲م: ۱۱۲)

إنّه يمكن لنفســه العمل على اللغة المألوفة ليخلــق منها لغة جديدة غير مألوفة، كما تقول «جوليا كريســتيفا» فى الحديث عن الخطــاب الأدبى: «إنّ الخطاب الأدبى يتطلّع دوما لأن يجعل اللغة تنتقل فى انزياحها وتحوّلاتها الجديدة إلى مستوى أرفع ممّا كانت عليه من قبل، إنّه يهدم العادة، لكن حقيقة هدمه بناء.» (كريستيفا، ۱۹۹۱م: ٦۱)

د. مقامات الهمذانى

المقامات جمع المقامة، وهى اسم للمجلس أو للجماعة من الناس؛ وسمِّيت الأحدوثة من الكلام مقامة؛ لأنّها تُذكر فى مجلس واحد يجتمع فيه الناس لســماعها، وهى ضرب من الحكاية القصيرة التى يرويها راو ويقوم ببطولتها رجل صاحب حيلة ودهاء، ويسعى لتحصيــل رزقه مــن خلال فصاحته وبيانــه ودهائه؛ ولها غاية لغوية أدبية. (المقدســى، ۱۹٦۰م: ۳٦۰)، وقيــل إنّهــا حديث أدبى بليغ؛ وهى أدنى إلــى الحيلة منها إلى القصة؛ فليــس فيها من القصة إلّا ظهــر فقط؛ أما هى فى حقيقتها مخيلة يصرفنا بها بديع الزمان وغيــره لنطلع من جهــة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أســاليبب أنيقة ممتازة. (ضيف، لاتا: ۹)

إنّ لبديع الزمان الهمذانى فضل السبق فى المقامات؛ فهو أول من أعطى كلمة المقامة معناهــا الاصطلاحىّ بين الأدباء، إذ عبّر بها عن مقاماتــه المعروفة وهى جميعها تصوّر أحاديــث تُلقى فى الجماعات، وهو عادة يصوغ هذا الحديث فى شــكل قصص قصيرة يتأنّق فى ألفاظها وأساليبها، ويتّخذ لقصصه جميعا راويا واحدا هو عيسى بن هشام، كما

يتخذ لها بطلا واحدا هو أبوالفتح الإسكندريّ الذى يظهر فى شكل أديب شحّاذ، لايزال يروّغ الناس بمواقفه بينهم وما يجرى على لسـانه من فصاحة أثناء مخاطباتهم. (المصدر نفسـه: ٨) فالبطل ذو خبـث وحيلة؛ يمارس جميع المهن التـى يحترفها الناس من أجل الكدية وكسب المال.

لقدتلـقى نقاد كثيرون المقامات بوصفها نصوصا قصيرة مسـتقلة فى قالب المقامة، ولم تكن المقامات فى حقيقتها نصوصا مستقلة، بل نصا وخطابا متصلا؛ ولذا فإنّ التلقى النقدى للمقامات أغلق عليها دائرة ضيقة، ولم يمكّن فضاءها السردى فى نسيجها الروائى وخطابها الإبداعى، إلّا عندما قيض الله لها دارسين يدركون بأنّ للنص نسيج ملتفّ وممتدّ يتجاوز حدود الكتابة أو النطق، ويخترق الفضاءات الخفية والعصية، وهى فضاءات النسق الثقافى، وهنا أشير إلى ما أنجزته البنيوية التأويلية عندما أتاحت بعض تطبيقاتها الغربية عبد الفتاح كليطو مثلا أن تجعل من النص مركزا للتأويل. (الكعبى: ٢٠٠٥م، ١١٤)

أفاد بديـع الزمان الهمذانى (ت ٣٩٨) من موروث الكديـة ومن الموروث الحكائى العربـى فى إبداع نوع سـردى جديد أسـماه المقامة، إذ طوّر بديع مدلـول هذه اللفظة وجعلها تدلّ على بنية سـردية مسـتحدثة تتخذ الخبر إطارا لها، ولكنها تخرج عن بنية الخبر التقليدية. (المصدر نفسه: ١١٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضعت المقامة فى شكل حوار قصصى، وهو حوار يمتد بين عيسى بن هشام الراوى وأبى الفتح الإسـكندرى البطل، فهى (المقامة) «معـرض قصصى يملأه الكاتب بالبراعة الأسلوبية التى تبين عن ملكته اللسانية وتستدرّ عطف الناس على بطله المغترب بالرغم من فصاحة لسانه وروعة بيانه من جهة أخرى.» (مسعود جبران، ٢٠٠٤م، ج١: ٤٥٥)

ليست المقامة نوعا سرديا منغلقا على نفسه. فاستجابت المقامة منذ نشأتها وتطوّرها فى عصور مختلفة لتفاعل نصى كوّن ما يمكن أن يشكّل ركيزة أساسية فى علاقة المبدع بالمتلقى (Code) نسـميه القانون الأدبىّ أو الثقافى (Literature)، شكّل التفاعل النصى فى المقامات انفتاحا على أجناس وأنواع سـردية وشعرية، لعلّ من أهمّها الخبر والشعر والرحلـة والمناظـرة والوصية والمأدبـة والألغاز والأهاجى اللغوية إلـى جانب القرآن

الكريم، والأحاديث الشريفة والأمثال. (الكعبى، ۲۰۰۵م: ۱۳۶)

«إنّ المقامة تكون حفلة دائرية لثلاثة متكلمين، وثلاثة مستمعين. فالدائرة تنطلق من أبى الفتح الإسكندرى لتنتهى عند المتلقى الثالث، وقد توسّل بديع الزمان بالخبر كى يضفى قبولا شرعيا لمقاماته عند نقّاد الثقافة الرسمية، وروّاد الثقافة العالمية. فهو يريد أن تكتسب مروياته مفهوم "النص" المعترف به.» (كليطو، ۱۹۸۲م: ۶۰)

اختار بديع الزمان المجلس إطارا مكانيا تدور فيه مناظرته. فعلى سبيل المثال فى المقامة المطلبية، تتمحور هذه المناظرة بين جماعة لهم وجوه مشرقة وأخلاق مرضية وبين أبى الفتح الإسكندرى، وهو شابّ قصير؛ فالبطل يرغب فى الإدلاء بدلوه ليظهر تفوّقه على الآخرين: «فأخذنا نتجاذب أذيال المذاكرة، ونفتح أبواب المحاظرة، وفى وسطنا شابّ قصير من بين الرجال، لا ينبس بحرف، ولا يخوض معنا فى وصف، حتى انتهى بنا الكلام إلى مدح الغنى وأهله وذكر المال وفضله، فكأنّما هبّ من رقدة أو حضر بعد غيبة، وفتح ديوانه وأطلق لسانه، فقال: صه، لقد عجزتم عن شيء عدمتموه، وقصّرتم عن طلبه فهجّنتموه، وخُدِعتم عن الباقى بالفانى، وشُغِلتم عن النائى بالدانى»، إلى حيث يقول: «والله لولا صيانة النفس والعرض، لكنتُ أغنى أهل الأرض، لأننى أعرف مطلبين: أحدهما بأرض طرسوس، تشره فيه النفوس.» (الهمذانى، ۲۰۰۲م: ۲۴۶،۲۴۷) إلى حيث يقول: «فلمّا أن سمعنا ذلک أقبلنا عليه، وملنا إليه، وأخذنا نستعجز رأيه فى القنوع بيسير المكاسب، مع أنه عارف بهذه المطالب.» (المصدر نفسه: ۲۴۸)

فقد شكّل بديع بطله المكدى من تراث المكدين، والشطار، والصعاليک، والمعوزين. فلم تخرج ملامح بطله فى مقاماته «عن ذلک الرجل الذكى البليغ، حاضر البديهة، واسع المعرفة، غزيرها، يأخذ من كلّ علم بطرف، وربّما بنصيب وافر، حاضر النكتة، عميق السخرية، واسع الحيلة، قادر على التشكل، يجيد التخفّى، بضاعته فى الأغلب الأعمّ لسانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلّب له الدهر ظهرَ المجنّ، فإذا هو غنى مفتقر.» (السعافين، ۱۹۸۷م: ۱۵۷)

هـ. خصائص سياق المقامات

يجد المرء فی أی مسـار تواصلیّ، باثّا (مرسلا)، ورسالة ومرسلا إليه (متلقّيا). ففی مقامات بديع الزمان يكون المرسِـل والمرسَل إليه حاضرَين فی النص، ليس باعتبارهما قطبَـی فعل التلفظ، بل منظـورا ذليهما علی أنّهما دوران فاعليان مـن أدوار اللفظ؛ فإنّ سياق خطاب مقامات الهمذانی يتشكّل من المتكلّم والمستمع والزمان والمكان والمقام؛ والمحـاور هذه تؤدّی دورا فعالا فی تأويل الخطاب؛ فالمرسـل هوالـذی ينتج القول؛ والمتلقی هو المسـتمع أو القـارئ الذی يتلقّی القول؛ والحضور هم مسـتمعون آخرون يسـاهم وجودهم فی تخصيـص الحدث الكلامـی؛ والمقام هو زمان ومـكان الحدث التواصلی، وكذلک العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلی الإشـارات والإيماءات وتعبيرات الوجه.

و. الخطاب الأدبی فی مقامات الهمذانی

القارئ (المتلقی) لايكاد يلامس العمل الأدبی (المقامة)، حتی ينبری له بكل أحاسيسه، وأفـكاره، وأرصدته الثقافية، وتجاربه الذاتية؛ فيصير هـذا القارئ بالضرورة تمتزج فيه جماليـات تلقٍّ متراكمة، لانكاد نميـز فيها الإعجاب من المتعة، والرفض من الحذر، كما يصير هذا القارئ مسـتعدّا لمواصلة هذا العمل الأدبی بإبداع ثانٍ جلیّ أو خفیّ، يتمكن من أن يسـتفرغ فيه بواطن ذاته.علی سـبيل المثال؛ قد ورد فی المقامة المطلبية «حدّثنا عيسی بن هشام، قال: اجتمعت يوما بجماعة كأنّهم زهر الربيع،... بوجوه مضية، وأخلاق رضية، قدتناسبوا فی الزیّ والحال، وتشابهوا فی حسن الأحوال، فأخذْنا نتجاذب أذيال المذاكرة، ونفتح أبواب المحاضرة، وفی وسـطنا شـابٌ قصير مـن بين الرجال، محفوف السِّبال، لاينبس بحرف، ولايخوض معنا فی وصف.» (الهمذانی، ۲۰۰۲م: ۲۴۶)

إنّ الدلالة الضمنية المسـتخرجة من هذه العبارات تفيد بأن المتلقی يرتاب فی واقع البطل "أبی الفتح الإسـكندری"، فی هذا العرض القصصی؛ وسـبب الارتياب أو بعبارة أخری الاحتيار؛ هو صمت البطل؛ أوعدم التفوّه بكلمة واحدة؛ فی الحقيقة إن المتلقی فی شـکّ من هذا: هل البطل خطيب متفوّه حاذق، يصمت فی موضعه، ويتكلم حيثما يفيد؟

أو هل هذا الصمت من جهله وعدم التفهم عمّا يجرى حوله؟ لاشكّ أن هذا الصمت خير وسيلة تمسّك بها البطل ليلفت انتباه الآخرين إليه؛ فيدلى بدلوه فى الوقت المناسب؛ ويقوم بالاحتيال والكدية؛ فيمكن القول إنّ البطل "أبى الفتح الإسكندرى"؛ قام بالصمت بالقدر المناسب، والوقت المناسب، وللهدف المناسب؛ ليحثّ متلقّيه التفكر ومزيد النظر فى شأنه.

ثمّ يقول بديع الزمان: «حتى انتهى بنا الكلام إلى مدح الغنى وأهله؛ وذكر المال وفضله؛ وأنّه زينة الرجال وغاية الكمال؛ فكأنّما هبّ من رقدة، أو حضر بعد رقدة؛ أوحض بعد غيبة؛ وفتح ديوانه وأطلق لسانه؛ فقال: صه، لقد عجزتم عن شىء عدمتموه؛ وقصّرتم عن طلبه، فهجّنتموه؛ وخُدعتم عن الباقى بالفانى؛ وشُغِلتم عن النائى بالدانى.» (المصدر نفسه: ٢٤٧) فتمرّ الأحداث من خلال عينى عيسى وإدراكه، بما يعنى أنّ اهتمامات عيسى وميوله وخبراته فى الحياة، إضافة إلى المواقع الجسمانية التى يتخذها بالنسبة لما يرى، هى المؤثّرات التى تحدّد صور ودلالات ما يرى بشكل مبدئى؛ إنّ رؤية عيسى الإدراكية والمفهومية هى القناة التى يمرّ منها المشهد السردى إلى عينَى وإدراك المتلقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول عيسى فى المقامة القريضية: «فجلسنا يوما نتذاكر القريض وأهله وتلقاءنا شابٌ قد جلس غير بعيد ينصت وكأنّه يفهم، ويسكتُ ولايعلم.» (الهمذانى: ٢٠٠٢م: ٥) حدّد الراوى ملامح بصرية للمشهد السردى؛ إذ يمكن أن نرى رفقة تجلس فى حانوت تتبادل النقاش وفى موازاتها يجلس شابٌ لاينتمى لحلقتهم وتبدو عليه سمات تلفت النظر، الذى حيرته علامات معينة تدلّ على الشىء ونقيضه. إنّ الشابّ يبدو فى جلسته وإنصاته كمن يتابع عن فهم ما يقولون، وهو فى الوقت نفسه صامت بما يعدّه الراوى علامة على الجهل، وهكذا ينطرح من خلال رؤية الراوى سؤال عن هوية الجالس أمامهم، ذلك التساؤل المنطلق من بعدى الرؤية الفيزيقى والمفهومى للراوى، الذى يؤسّس الجزء الأوّل فى بنية معظم المقامات. فعيسى يرى أشياء، وينفعل بها من موقعه المادّى، وأيضا من خلال مفاهيمه وخبراته واهتماماته، تلك الأشياء ترسم أبعاد الوسط الفيزيقى الذى تدور فيه الأحداث. (بكر، ١٩٨٨م: ٦٦)

ورد فى مقامة الأزاذية: «حدّثنا عيســى بن هشــام، قال: كنتُ ببغداد وقت الأزاذ[١]، فخرجتُ أعتام[٢] من أنواعه لابتياعه، فســرتُ غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنّفها، وجميع أنواع الرطب وصفّفها، فقبضتُ من كلّ شــىء أحســنه وقرضتُ من كلّ نوع أجوده، فحين جمعتُ حواشى الإزار[٣] على تلك الأوزار، أخذتْ عيناى رجلا قدلفّ رأســه ببرقع حياء، ونصبَ جسدَه، وبسط يدَه، واحتضن عياله، وتأبّط أطفاله.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٠-١١) ينتقــى الراوى من كلّ الجزئيات، وهيئتها، وألوانها، وأحجامها، وأوزانها، وطبائعهــا ما يعبّر عن وقوع الحدث فى هذا المكان (بغداد)، وما يرســم صورة له، وهذا الانتقاء أوالاختيار هو الذى يبرز شــخصية الــراوى ويحدّد معالمه؛ واختيار الراوى لهذا الجزء من الحدث دون ذاک أو لهذا المشــهد دون المشــهد الآخر له دوافع عديدة منها: الرغبــة فى التأثير فى المخاطب، ومنها الرغبة فى إتقان الحبكة حتّى تكون أكثر جمالا، ومنهــا الرغبة فى إتقــان الحبكة حتى تكون أكثر جمالا، ومنهــا الرغبة فى النقد وإبراز اللقطــات المؤلمــة أو التى يرغــب الراوى فى نقدها، أو غير ذلــک، لكن كلّ ذلک يتمّ بطريقته الخاصة وحسب ذوقه الخاصّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيكمّــل القول فى المقامة الأزاذية: «واحتضن عياله وتأبّط أطفاله، وهويقول بصوت يدفع الضعف فى صدره والحَرَض فى ظهره.

ويلى على كفّين من ســويق[٤] أو شــحمة تُضــرَب بالدقيــق
أو قصعــة تُملأَ مــن خِرديق[٥] يفثــأ عنّــا ســطوات الريق[٦]
يقيمنــا علــى منهــج الطريق يــا رازق الثــروة بعــد الضيق
ســهِّل على كــفّ فتــى لبيق ذى نســب فى مجــده عريق

١. نوع من التمر.
٢. الاعتيام: الاختيار أى خرجتُ من المدينة لاختيار نوع من أنواع هذا التمر.
٣. الإزار: الملحفة.
٤. السويق: جريش الشعير والقمح بعد قليهما قليا خفيفا فلا ينعم طحنهما.
٥. الخرديق: المرقة، ويريد مرقة فتّ بها الخبز حتى يكون ثريدا.
٦. فثأ القدر: سكن غليانها، والسطوات جمع السطوة وهى الصولة من الماء كثرته، والريق: ماء الفم.

يهـدى إلينـا قـدم التوفيـق   ينقذ عيشـى من يد الترنيق[۱]

قال عيسى بن هشام: فأخذتُ من الكيس أخذة ونلتُه إياها، فقال:

يـا مـن عنانـى بجميـل برّه   أَفْـضِ إلى الله بحسـن سـرّه

واسـتحفظِ اللهَ جميل سـتره   إن كان لا طاقـة لى بشـكره

فالله ربّى من وراء أجره»

(المصدر نفسه: ۱۱-۱۲)

«قال عيسى بن هشام: فقلتُ له إنّ فى الكيس فضلا، فابرُزْ عن باطنک، أَخرِجْ إليک عن آخره؛ فأماط لثامه فإذا والله شـيخنا أبوالفتح الإسكندرى، فقلتُ: ويحک، أىُّ داهية أنتَ، فقال:

فقَـضِّ العمـر تشـبيها   علـى النـاس وتمويهـا

أرى الأيـام لاتبقـى   علـى حـال فأحكيهـا

فيومـا شـرُّها فـىَّ   ويومـا شـرَّتى[۲] فيهـا»

(المصدر السابق: ۱۲-۱۳)

تُعَدّ طبيعة العلاقة بين عيسـى والإسـكندرى أهمّ العناصر الفاعلة فى رسـم صورة الإسكندرى، تلک العلاقة يمكن مع قليل من الاختزال اعتبارها علاقة الباحث بالهدف؛ عيسى يحدِّد غايته فى المقامات بالأدب وفنونه، بينما يمثِّل الإسكندرى ذروة المتاح له ويقوم من خلال اسـتعراض قدرته البيانية بالاحتيال على الناس. فقدرته الأدبية وتلوّنه شكلا وموضوعا يمثِّلان صورة الإسكندرى فى فضاء المقامات.

النتيجة

من النتائج التى توصّلتْ إليه المقالة:

۱. إنّ الخطّة الرئيسـة التى تبرّر دخول المقامـات فى أنواع الخطابات هى اللقاءات

۱. الترنيق: التكدير وضعف الأمر.

۲. شِرَّتى: نشاطى وخِفَّتى فى إعداد ما يدفع بؤسها عنّى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتكرّرة بين الراوى عيسى بن هشام والبطل أبى الفتح الإسكندرى، الاستطرادات الخطابية التى تلفت النظر إلى الخطاب. فالراوى هو الذى يبحث عن الأدب وهو العارف بمهمة حكاية الأحداث والمواقف المسرودة، فيواجه البطل وهو شحّاذ محتال يملك جوامع الكلم من شعر ونثر، والخطاب تعبير عن قدرته البيانية وشخصيته المتغيرة حسب الأحداث.

٢. إنّ نوعية خطاب الشخصيات الرئيسة فى المقامة هى نتيجة تفاعلهم مع الأحداث الموجودة التى يعيشونها، مما يؤدّى إلى ردود أفعال ملموسة من صورة الشخصيات من بداية المقامة إلى نهايتها؛ فالفقر، والحرمان، وكثرة العيال، والأوضاع المعيشية السائدة آنذاك قد صوّر فى شخصية الأبطال نوعا من الحركية سعيا إلى تغيير الوضع الدنىء الذى وصلوا إليها؛ وتبدو ملامح هذه الحركية فى خطاب الأبطال وعن طرق مختلفة، كالسعى والترحال الذى أكسب شخصية الإسكندرى ثروة من المعارف والمهارات والمال.

٣. إنّ البحث فى الخطاب الأدبى وصلته بالنقد استحوذ على اهتمامات دارسى اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت فى مقاربة الأثر الأدبى بعيدا عن المقولات النقدية التى كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب؛ يوجه البطل الإسكندرى خطابه إلى المخاطبين ليدغدغ مشاعرهم وأحاسيسهم، إنّه هو المرسِل (المبدع) ويحاول إسماع المرسَل إليه (المخاطب أو المتلقّى) بواسطة الرسالة (الخطابة أو النص)؛ فهو يحسن التصرف فى قوله. فتارة يرفع به صوته وتارة يخفضه، وتارة يثقلُه؛ أمّا المتلقّى فمن الواجب أن يستعطفَ ويستمال إليه، لينصرف إلى تصديق المبدِع، فإمّا يتأثّر ويميل نحوه. فالخطاب كالسحر يمارسه على المتلقّين مستعينا بالسجع والتناغم الموسيقى للألفاظ والقدرة على اللغة. ومن خلال هذا الخطاب الأدبى يكثّف الجناس وغريب اللغة وقرض الشعر بطرافة الحيل، مرتديا حلّة من الظرف والفكاهة ومستخفًّا بالقيم الأخلاقية كى لايدرك المتلقّى الخدعة؛ بيد أنّ الراوى عيسى بن هشام هو الذى يسعى إلى الكشف عن حيله وإشهاره للمتلقّين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

إلياس انطون، إلياس. ١٩٧٢م. *قاموس إلياس العصرى*. لاط. بيروت: دار الجليل.

بكر، أيمن. ١٩٨٨م. *السرد فى مقامات الهمذانى*. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

بندحدو، رشيد. ١٩٩٤م(يوليو / سبتمبر – أكتوبر / سبتمبر). *العلاقة بين القارئ والنص فى التفكير الأدبى المعاصر*. مجلة عالم الفكر. م ٢٣. العددان الأول والثانى.

دى بوجراند، روبرت. ١٩٩٨م. *النص والخطاب والإجراء*. ترجمة تمام حسان، الطبعة الأولى. عالم الكتب.

السعافين، إبراهيم. ١٩٨٧م. *أصول المقامات*. ط ١. بيروت: دار المناهل.

ضيف، شوقى. لاتا. *المقامة*. ط٥. مصر: دار المعارف.

عياشى، منذر. ١٩٩٠م. *مقالات فى الأسلوبية*. لاط. سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

عياشى، منذر. ٢٠٠٢م. *الأسلوبية وتحليل الخطاب*. ط ١. سوريا: مركز الإنماء الحضارى.

عبد المطلب، محمد. ١٩٩٤م. *البلاغة والأسلوبية*. ط ١. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.

الغذامى، عبدالله. ١٩٨٨م. *الخطيئة والتكفير*. ط ٤. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

فضل، صلاح. ١٩٧٨م. *بلاغة الخطاب وعلم النص*. لاط. الكويت: عالم المعرفة. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

كريستيفا، جوليا. ١٩٩١م. *علم النص*. ترجمة فريد الزاهى. ط ١. المغرب: الدار البيضاء.

الكعبى، ضياء. ٢٠٠٥م. *السرد العربى القديم* الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل. ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كليطو، عبد الفتاح. ١٩٨٢م. *الأدب والغرابة*. لاط. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

مالطى، فدوى. ١٩٨٥م. *بناء النص التراثى*. ط ١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المسدى، عبد السلام. ١٩٨٢م. *الأسلوبية والأسلوب*. ط ٢. تونس: الدار العربية للكتّاب.

مسعود جبران، محمد. ٢٠٠٤م. *فنون النثر الأدبى فى آثار لسان الدين بن الخطيب*. المجلدان. ط ١. بيروت: دار المدار الإسلامى.

المقدسى، أنيس. ١٩٨٩م. *تطور الأساليب النثرية*. لاط. بيروت: دار العلم للملايين.

الهمذانى، بديع الزمان. ٢٠٠٢م. *مقامات*. شرح محمد عبده. ط ١٠. بيروت: دار المشرق.

وهبة، مجدى؛ والمهندس كامل. ١٩٨٤م: *معجم المصطلحات فى اللغة والأدب*. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

دراسة الترجمات التفسيرية الفارسية للقرآن الكريم ونقدها

علی حاجی خانی*

الملخص
إنّ الترجمة التفسيرية هی الترجمة التی لاتهتمّ بالنصّ الأصلی اهتمام الترجمة الحرفية الشديد به، الأمر الذی يؤدّی إلی وصف النصّ المترجم بشكل ناقص لايحقق المطابقة المطلوبة معه. يتعرض هذا المقال لدراسة الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم ونقدها حيث يتناول هذه الترجمات فی بعض الآيات القرآنية المنتخبة علی أساس المحاور التالية: ١. مطابقة الترجمة مع النصّ القرآنی. ٢. الحذف والتقدير فی الترجمة. ٣. ترجمة أدوات التؤكيد. ٤. مسألة توحيد الترجمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلمات الدليلية: القرآن الكريم. الترجمات التفسيرية. مطابقة الترجمة. الإضافات التفسيرية.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت مدرس
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدی ناصری
Hajikhan1347@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٧هـ. ش

المقدمة

تختلف الترجمات الفارسية للقرآن الكريم باختلاف المنهج الذى يعتمده المترجم، فمن نافلة القول أنّ معظم الترجمات الفارسية للقرآن الكريم قديما وحديثا تعوّل على النصّ القرآنى بحيث يهتمّ أصحاب هذه الترجمات بالنصّ وترتيب الكلمات والعبارات كما هى فى اللغة المترجم منها. ولكن ليس هذا المنهج هو المنهج الوحيد للترجمات الفارسية للقرآن الكريم بل هناک نجد بعض الترجمات الفارسية للمصحف الشريف التى تعتمد على منهج آخر وهو منهج الترجمات التفسيرية. يحاول المترجم فى هذا المنهج لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة، فيتصرف بها كما يشاء أو يقتضيه الحال؛ فلا يهتمّ المترجم فى هذا المنهج بالنصّ والعبارات فى اللغة المترجم منها بل ربما أخذ الفكرة من لغة الأصل ليطرحها بأسلوبه فى اللغة المترجم إليها، فيهتمّ أصحاب هذا المنهج بالفكرة دون مراعاة اللغة المترجم منها من حيث ترتيب المفردات والجمل، فيتجاوز المترجم فى هذا المنهج القيود والحدود التى تؤخذ فى الترجمة الحرفية والوفية إذ يسعى لنقل الفكرة دون ملاحظة الألفاظ، فيتصرف بالنصّ كما يراه مناسبا فى اللغة المترجم إليها.

فيما يلى ترد أسماء الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم باللغة الفارسية – أى الترجمات الحرّة والمعنوية – وهى: ترجمة الأساتذة: مهدى الهى قمشه اى، على رضايى اصفهانى، ميرزا خسروانى، سيد على نقى فيض الإسلام، عبد المجيد صادق نوبرى، محمود ياسرى، على مشكينى، محمد صفوى، وطاهره صفار زاده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسة الترجمات التفسيرية

يمكن دراسة خصائص هذه الترجمات فى المحاور التالية:

١. عدم المطابقة مع النص القرآنى.

٢. الحذف والتقدير فى الترجمة.

٣. ترجمة أدوات التؤكيد.

۴. توحيد الترجمة.

۱. عدم المطابقة مع النصّ القرآنی:

إنّ الترجمات التفسيرية لاتمتلك درجة عالية من المطابقة مع النصّ القرآنی إذ أنّها تعوّل على فهم المترجم للآيات، فإنّ المترجم فی هذا المنهج لايتقيد الا بالمعنى المتضمن فی النصّ فكأنه يقرأ النصّ الأصلی ثم ينقله بأسلوبه الخاصّ دون أن يأخذ بعين الاعتبار الالتزام بالنصّ القرآنی. فيقول نيومارك فی هذا السياق: «تعيد الترجمة الحرّة إنتاج المحتوى دون الأسلوب، أو المضمون دون الشكل للأصل، وتكون عادة إعادة صياغة أطول من الأصل، ما يسمّى (ترجمة ضِملُغوية/ضمن اللغة)، وهی غالبا إسهاب طنان ورنان، وليست ترجمة على الإطلاق.» (نيومارک، ۲۰۰۶م: ۶۸)

ولكی يتبين لنا بوضوح هذه الخصيصة لدى أصحاب الترجمات التفسيرية ومدى التزامهم بالنصّ القرآنی نقارن ترجمتهم مع بعض الترجمات غير التفسيرية: ﴿والتِّينِ والزَّيتُونِ﴾ (التين: ۱)

من الترجمات المطابقة للنص:

سوگند به انجير وزيتون. (حلبی، ۱۳۸۰ش) سوگند به انجير وزيتون! (رضايی اصفهانی، ۱۳۸۳ش) سوگند به انجير وزيتون (آيتی، ۱۳۷۴ش) سوگند به انجير وزيتون. (انصاريان، ۱۳۸۳ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

سوگند به آن کوه انجير وزيتون **(سرزمين دمشق وبيت المقدس) آن جا كه خاستگاه پيامبرانی بسيار بود** (صفوی، ۱۳۸۵ش) سوگند به **انجير ودرخت آن وزيتون ودرخت آن وبه دوكوه تين وزيتون در دمشق وبيت المقدس** (مشكينی، ۱۳۸۱ش) سوگند بانجير **(كه ميوه بی‌هسته وبسيار سودمند است)** وسوگند بزيتون **(كه هم ميوه است وهم نان خورش، واز آن روغنی بدست ميآيد كه آن را با طعام وخوراک ميخورند.** (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش)

﴿وطُورِ سِينِينَ﴾ **(التين: ۲)**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الترجمات المطابقة للنصّ:

وسوگند به کوه سینا. (مجتبوی،۱۳۷۱ش) وسوگند به طور سینین (مکارم الشیرازی، ۱۳۷۳ش) وطور سینا. (فولادوند، ۱۳۸۴ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

وسوگند به کوه سینا، **آن جا که خدا با موسی سخن گفت**. (صفوی، ۱۳۸۵ش) وسوگند به کوه سینا **(کوهی که خدا با موسی در آن سخن گفت وتورات را بر قلب اودر یک قیام ممتد سه روزه از راه گوشش فروفرستاد)**. (مشکینی، ۱۳۸۱ش) وسوگند بطور وکوه سینین **(که نام موضعی است، وحضرت موسی «علی نبینا وآله وعلیه السّلام» در آن کوه برسالت وپیغمبری مبعوث وبرانگیخته شد.)** (فیض الاسلام، ۱۳۷۸ش) وقسم به طور سینا **که مقام مناجات موسی بن عمران است**. (یاسری، ۱۴۱۵ق)

﴿و هَذا الْبَلَدِ الأَمينِ﴾ (التین: ۳)

الترجمات المطابقة للنص:

واین شهر امن [وامان]، (فولادوند، ۱۳۸۴ش) سوگند به این شهر ایمن، (آیتی، ۱۳۷۴ش) وبه این شهر امن. (أنصاریان، ۱۳۸۳ش)

الترجمات التفسيرية:

وسوگند باین شهر **(مکّه معظّمه)** که جای امن وآسودگی است **(وخاتم الانبیاء صلّی اللّه علیه وآله در آنجا برسالت مبعوث گردید.)** (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) وقسم به همین شهر مکه **که مردم در اینجا باید از هر جهت در امان بوده به همدیگر اذیت وآزار نرسانند**. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) وسوگند باین شهر امن **(که در جاهلیّت واسلام هر ترسانی در آن در امان بوده است وامین یعنی مؤمن که هر کس داخل آن شود در امان است.)** (خسروی، ۱۳۹۰ش) وسوگند به این شهر امن **وامنیّت بخش مکّه**. (صفار زاده، ۱۳۸۰ش)

﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْانسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ (التين: ۴)

من الترجمات الوفية لهذه الآية:

که بیگمان ما انسان را در بهترین صورتی آفریدیم. (رهنما، ۱۳۴۶ش) همانا ما آدمی را به نیکوترین صورت بیافریدیم. (بروجردی، ۱۳۶۶ش) که به راستی ما انسان را به نیکوترین ساختار آفریدیم. (بهرام پور، ۱۳۸۳ش)

من الترجمات التفسيرية:

هر آینه آفریدیم ما انسان را در بهترین ترکیبی که در میان جانداران با استقامت قامت، وتناسب صورت است. (یاسری، ۱۴۱۵ق) حقیقتا به قدرت کامله خودمان انسان را به قد وقامت خوب وحسن صورت آفریدیم به علم وکمال وعقل وفراست وفهم وشعور او را از سایر حیوانات تمیز دادیم هیچ حیوانی به شکل انسان ویا صورتی بهتر از انسان خلق نکردیم باید انسان به این نعمت‌ها شاکر شده با تحصیل صفات نیکوعلم وکمال باطن خود را آراسته کرده حقیقتا انسان باشد. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

که به یقین ما انسان را در بهترین اعتدال واستقامت (در جسم وروان) آفریدیم. (قامت مستقیم، اعضاء متناسب، بشره ظاهر، مغز متفکر، روح قابل فضایل دادیم). (مشکینی) که ما انسان را در نیکوترین قوام آفریدیم تا بتواند در نزد خدایش به نیکبختی جاودانه دست یابد. (صفوی، ۱۳۸۵ش)

يلاحظ أنّ الفريق الأول من المترجمين يمتنعون عن تفسير الآيات إذ يسعون لعدم إدخال التفسير العلمي أو الفلسفي أو الكلامي في ترجمتهم، فمن هنا تقترب ترجمتهم من النصّ القرآني. أما الفريق الثاني - أصحاب الترجمات التفسيرية - فإنهم يستفيدون كثيرا من التفسير في ترجمتهم، الأمر الذي يقودنا إلى اعتبار هذه الترجمات ترجمات تفسيرية، فليست ترجمة أصحاب هذا المنهج ترجمة مطابقة للقرآن الكريم إذ أنّ الإضافات التفسيرية والإيضاحات تتخلل ترجمتهم للآيات الشريفة بحيث قد تتحول

الترجمة عندهم إلى عنديات المترجم؛ ولإثبات هذه الخصيصة في ترجمة أصحاب هذا المنهج فقد ميزنا الإضافات التفسيرية والإيضاحات بالأحرف المطبعية الغامقة.

﴿ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسفَلَ سَافِلِينَ﴾ (التين: ۵)

من الترجمات المطابقة للنصّ:

سپس او را به پایین‌ترین مرحله بازگرداندیم (مكارم الشيرازي، ۱۳۷۳ش) آنگاه وی را پست ترین پست شدگان کردیم (پاينده، لاتا) آن گاه اورا به پایین‌ترین مرحله برگرداندیم. (پور جوادی، ۱۴۱۴ق)

ومن الترجمات التفسيرية لهذه الآية:

وبازگردانیم ما او را در زیرترین زیرینهای طبقات دوزخ با زشت‌ترین **قیافه وهیئت**. (یاسری، ۱۴۱۵ق)

سپس [چون کفر وناسپاسی وفساد پیشه کرد] او را به پست‌ترین طبقات **جهنّم** انداختیم. (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) سپس اورا **چون از مسیر فطرت خارج شد، به جایگاهی پست** که از جایگاه همه فرومایگان اهل عذاب پست تر بود بازگرداندیم. (صفوی، ۱۳۸۵ش) سپس (به کیفر کفر وگناهش) به اسفل سافلین (**جهنم وپست‌ترین رتبه امکان**) برگردانیدیم. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) سپس او را به پایین‌ترین مرتبه فروتران بازگرداندیم (**از نظر مادی به حالت ضعف جسمی وفکری، واز نظر معنوی پس از اتمام حجت به حالت جهل وشقاوت رساندیم.**) (مشکینی، ۱۳۸۱ش)

﴿إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُواْ وعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيرُ مَمنُونٍ﴾ (التين: ۶)

من الترجمات المطابقة مع النص:

مگر آنهایی را که ایمان آورده وکارهای شایسته کرده که برای آنان پاداشی بی‌منّت است. (أرفع، ۱۳۸۱ش) اگر آنان که ایمان آورده‌اند وکارهای شایسته کرده‌اند که پاداشی بی‌پایان دارند. (آیتی، ۱۳۷۴ش) مگر کسانی که ایمان آورده واعمال صالح انجام داده‌اند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

که برای آنها پاداشی تمام نشدنی است! (مکارم الشیرازی، ۱۳۷۳ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

مگر آن کسانی که ایمان آوردند ودر دنیا کارهای شایسته کردند، برای ایشان مزدی است پیوسته وناگسسته که **بهشت جاوید است در آن خواهد بود** (یاسری، ۱۴۱۵ق) مگر کسانیکه ایمان آوردند **(وتصدیق بوحدانیت خدا نمودند)** وکارهای شایسته کردند **(یعنی اعمال صالحه را با خلوص در عبادت کرده وخالصا لوجه الله هر عملی را نمودند)** برای این چنین کسان مزدی بی‌منّت یا **مزدی قطع نشدنی** وابدی است (خسروی، ۱۳۹۰ش) مگر آنان که به **خدا** ایمان آورده ونیکوکار شدند که به آنها **پاداش دائمی** عطا کردیم (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) مگر آن اشخاصی **(از نوع بشر)** که ایمان آورده وموحد گشته اعمال نیکو انجام داده **تحصیل علم وکمال ومعرفت نموده** ودارای **اوصاف** حسنه باشند، آنها **حقیقتا** انسان محسوب گشته به قرب جوار **ما داخل می‌شوند ما هم** اینها را **از اشخاص مقرب به خودمان محسوب می‌کنیم** ولذا برای آنها **اجر وثواب** غیر منقطع حاضر ومهیا شده است. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق)

﴿فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالدِّين﴾ (التين: ۷)

من الترجمات التي محورها النص:

پس چیست که ترا بتکذیب جزا وا میدارد؟ (پاینده، لاتا) پس چه چیز، تورا بعد [از این] به تکذیب جزا وامی‌دارد؟ (فولادوند، ۱۳۸۴)

من الترجمات التفسيرية لهذه الآية:

پس چه چیز تورا وادار نماید **ای انسان!** بر تکذیب روز قیامت **وانکار حشر وعودت، بعد از ظهور دلایل واضحه بر روز جزا؟** (یاسری، ۱۴۱۵ق) **(ای انسان)** بعد از این **(حجّتها ودلایل)** چه چیز ترا واداشته است که جزاء وحساب را تکذیب بکنی

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ودرست نپنداری- وچه باعث شده که تودر صورت خود وجوانی خود وپیری خویشتن تفکر کنی وعبرت بگیری وبگوئی آنکس که این کارها را کرده است قادر است که مرا دوباره برانگیزد وحساب مرا بکشد ومرا بعملم مجازات کند. (خسروی، ١٣٩٠ش) (یا محمد) بعد از ذکر چنین دلایل وبراهین به مردم برای ثبوت حقانیت توکیست که تو را تکذیب کرده وقول تو را قبول نکند؟ باید هر شخص عاقل قبول کند با این همه منکرینی هستند لیکن به چنین مردم اعتنا منما. (صادق نوبری، ١٣٩٦ق) ای انسان! چه چیز تورا با وجود این آگاهی وهشدار، به تکذیب روز قیامت وامیدارد؟ (صفار زاده، ١٣٨٠ش) اینک ای انسان، پس از دانستن این حقیقت چه چیز تورا وا می دارد که روز جزا را دروغ شمری؟ (صفوی، ١٣٨٥ش)

﴿أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحاكِمِينَ﴾ (التين: ٨)

من الترجمات المطابقة للنص:

آیا خدا بهترین داوران نیست؟ (أنصاریان، ١٣٨٣ش) آیا خدا داورترین داوران نیست؟ (حلبی، ١٣٨٠ش)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الترجمات التفسيرية:

آیا خداوند محکم کارترین محکم کاران نیست؟ یعنی باید معترف شد به این که اودر صنایع وکارهای خویش استوار است وخلل واضطرابی در هیچ عمل اونیست پس چگونه این خلایق را مهمل رها می‌کند ومجازات نمیکند؟ (خسروی، ١٣٩٠ش) (یا محمد) آیا خداوند تعالی از تمام حکم کنندگان بیشتر به حق وعدالت حکم کننده نیست؟ البته چنین است بنا بر این بین تووتکذیب کنندگان به حق وعدالت حکم کرده آنها را ذلیل خواهد کرد منتظر آن روز باش. (صادق نوبری، ١٣٩٦ق) مگر خداوند در داوری اش از همه داوران برتر نیست؟ پس چگونه می پنداری که روز جزایی مقرر نکرده است تا هر کس به سزای کردار خویش رسد. (صفوی، ١٣٨٥ش) آیا خدا

مقتدرترين وعادل ترين عالم نيست؟ **(البته هست)**. (الهی قمشه ای، ١٣٧٥ش)

مما يلفت النظر إليه فی الترجمات الآنفة الذكر أنّ ترجمة الفريق الأول - پاينده، مكارم، آيتی و... - هی من ترجمات الجملة بالجملة، أی الترجمات التی تتركز على النصّ فإنها متوافقة ومتطابقة مع النصّ القرآنی من حيث ترتيب الآيات وكذلک ترجمة المفردات والمصطلحات. ولذلک قد بلغت ترجمتهم أعلى مراتب القرب من النصّ القرآنی، أما فيما يخصّ بالفريق الثانی فإنّ طريقة ترجمتهم للقرآن الكريم هی الطريقة المعنوية للنقل من لغة إلى لغة أخرى وهی أنّ المترجم يقرأ الآية كلها قبل أن يبدأ الترجمة، حتى يستطيع أن يعرف قصد المؤلف (مراد الشارع) ونوع ألفاظه وصورة تراكيبه. فإذا قام المترجم ليبدأ عمله، قرأ كل آية بصورة كاملة، ثم أدارها فی ذهنه حتى يوقن أنه قد فهم معناها ومرماها. بعدئذ يختار لها الألفاظ التی تعبّر عن مراد الله لا عن تراكيب النصّ فقط، فلا يهتمّ أصحاب هذا المنهج بالنصّ القرآنی كثيرا، بل إنهم يسعون لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة. فيستنتج مما تقدّم أنّ هذه الترجمات هی من الترجمات التی لا تمتلک درجة عالية من المطابقة مع النصّ الأصلی إذ أنّ المترجم فی هذا المنهج يسعى لنقل معنى النصّ الأصلی عامة ولايهمّه نقل البناء اللغوی للأصل، أو نسيجه اللغوی، أو شكله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢. الحذف والتقدير فی الترجمة:

إنّ الحذف أمر شائع فی اللغة العربية عامة وفی الآيات القرآنية خاصة، فلغة القرآن الكريم هی لغة الإيجاز. ويكون الحذف فی القرآن الكريم فی جواب القسم، وجواب لو، ولولا، ولما، وأما، وإذا و...، والمبتدأ والخبر، والمضاف والمضاف إليه، والمفعول به و... إلخ. يكون الحذف إمّا للاختصار وإمّا للتجنب عن عبث و... إلخ وذلک إذا دلّت عليه قرينة بحيث يصبح المحذوف كالمتعين الذی تتوق إليه النفس أول وهلة، كما نجد ذلک فی قوله تعالى: ﴿فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عجُوزٌ عَقِيم﴾ (الذاريات: ٢٩) أی أنا عجوز عقيم، إذ دلّت قرينة واضحة على حذف المسندإليه. ويورث هذا الحذف الكلام قوّة

وشدّة أسر.

يسعى أصحاب الترجمات التفسيرية لترجمة المحذوفات فی الآيات القرآنية وذلک لأنّ المترجم فی هذه الطريقة من الترجمة لا يتقيد الا بالمعنی المتضمن فی النصّ. ولإثبات ذلک نذكر الأمثلة التالية:

﴿أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَءَاهُ حَسَنًا فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَن يَشَاءُ وَيَهدِی مَن يَشَاءُ﴾ (فاطر: ۸)

پس آيا آنکس که عمل زشت اودر نظرش موجّه وپسنديده جلوه داده شده **همانند کسی است که از توجيه فريب آميز شيطان می‌گريزد وبه راه راست قدم می‌گذارد وبر آن اساس رفتارش سنجيده می شود؟** خداوند هر کس را لايق نداند از نعمت هدايت خود محروم می‌فرمايد وهر کس را لايق بداند به راه راست هدايت می‌فرمايد... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش)

آيا کسی که زينت داده شده از برای او بدی کردارش، وهوای نفس کار بد را در نظرش جلوه داد که آن کار بد را خوب ديد مثل کسی است **که چنين نباشد ومطيع هوای نفس** خود نشود؟!... (ياسری، ۱۴۱۵ق) (يا محمد) آن کسی که برای او (نفس اماره‌اش) عمل قبيحش را زينت داده آن را عمل نيکو ديده ترک نکند **آيا اين شخص مانند آن کسی است که تابع خواهش نفس نشده، عمل قبيح در نظر او مزين نگشته بد را بد، خوب را خوب ببيند، آيا اين دو با هم برابر می‌شوند؟** (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) آيا آن کس که کردار زشتش به چشم زيبا جلوه داده شده و(از خود پسندی) آن را نيکوبيند **(مانند مرد حقيقت بين ونيکوکردار است)؟**... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) پس آيا آن کسی که عمل ناپسندش برای او آراسته شده وآن را زيبا می بيند **همچون کسی است که کردار ناپسند را بد می داند؟!**... (صفوی، ۱۳۸۵ش) آيا کسی که کردار زشت ورفتار ناپسندش برای او آرايش يافته وآنرا خوب وپسنديده می‌پندارد **(مانند کسی است که دانای بحسن وقبح اعمال است وکردار زشت در نظر او ناپسند است؟)** حقا که خداوند هر کس را که... (خسروی، ۱۳۹۰ش) پس آيا کسی که عمل‌های زشتش برای

او آراسته شده وآنها را زيبا ديده (**مانند مؤمن حقيقت بين است؟ هرگز چنين نيست**)... (مشكينى، ١٣٨١ش)

يبدو أنّ كلمة (من) كما قاله صاحب الجدول في إعراب القرآن «اسم موصول في محلّ رفع مبتدأ، والخبر محذوف تقديره كمن هداه الله» (صافى، ١٤١٨ق، ج٢٢: ٢٥٣) فيلاحظ أنّ المترجمين قدّروا الخبر المحذوف حسب ذوقهم وفهمهم للآية.

﴿**كلاَّ لَوتَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِين**﴾ (التكاثر: ٥)

اگر مى‌توانستيد با يقين كامل آخرت را ادراک كنيد [**از سرگرميها وافتخارات باطل دست مى كشيديد**]. (صفار زاده، ١٣٨٠ش) حقّا كه شما **بعلم** يقين ميدانستيد (كه مطلب چيست وآخر وعاقبت تكاثر كدام است؟) **علم شما شما را از تفاخر وتباهى بعزّت وكثرت** باز ميداشت. (خسروى، ١٣٩٠ش) نه چنين است، حقا اگر به **طور** يقين مى دانستيد (**چه حادثه بزرگى در پيش داريد هرگز به بازى دنيا از عالم آخرت غافل نمى‌شديد**). (الهى قمشه اى، ١٣٧٥ش) البته فخر ومباهات را ترک كنيد اگر شما به علم يقين به عاقبت امرتان دانا مى‌شديد هر آينه شما را **فخر ومباهات به تكثير مال از ياد خدا مشغول نمى**كرد، امور نيک از شما صادر مى‌شد ليكن ضلالت وجهالت شما را از عالم انسانيت خارج نموده است. (صادق نوبرى، ١٣٩٦ق) ... اگر (آنچه را در پيش داريد) بدانيد دانستن از روى يقين وباور (كه شکّ ودودلى در آن راه نداشته) **هر آينه آن دانستن شما را از غير آن (كه تكاثر وتفاخر ببسيارى دارايى وكسان است) باز ميدارد**. (ناگفته نماند: جواب شرط كه لشغلكم ذلک عن غيره است، چنان كه ترجمه شد حذف گشته، وآيه لترونّ الجحيم جواب شرط نيست، زيرا ديدن دوزخ حتما روى خواهد آورد و مشروط بشرطى نميباشد.) (فيض الإسلام، ١٣٧٨ش) اگر بدانيد دانستن يقينى، (ياسرى، ١٤١٥ق) هرگز چنين نكنيد، كه اگر به علم يقينى دست يابيد (صفوى، ١٣٨٥ش) چنين نيست اگر (حقيقت امر را) به علم اليقين (علم غير قابل تشكيک) مى‌دانستيد، (مشكينى، ١٣٨١ش)

من الجديرذكره في الآية الآنفة الذكر أنّ «قوله: ﴿لَوتَعلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ﴾ جواب لو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محذوف والتقدير لو تعلمون الأمر علم اليقين لشغلكم ما تعلمون عن التباهی والتفاخر بالكثرة.» (الطباطبائی، ۱۴۱۷ق، ج۲۰: ۳۵۲) فيلاحظ أنّ الأساتذة صفارزاده، وخسروی، والهی، ونوبری، وفيض الإسلام التفتوا إلی هذا الأمر بحيث ذكروا جواب لو المحذوف فی ترجمتهم بأشكال مختلفة ميزناها بالأحرف المطبعية الغامقة؛ وذلک فی حين أنّ السادة ياسری وصفوی ومشكينی لم يذكروا هذا المحذوف فی ترجماتهم فذلک يبين أنهم لايهتمون كثيرا بذكر المحذوف أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمىٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾ (البقرة: ۱۸)

الترجمة الحرفية للآية المذكورة:

كرانند گنگانند كورانند پس باز نمی‌گردند (معزی، ۱۳۷۲ش) و...

الترجمة التفسيرية للآية السابقة:

اينان كه ايمان نمی‌آورند گويا كر وگنگ وكورند، كه گفتار حق نشنوند وسخن حق نگويند، ودر آثار وآيات خدا ننگرند پس ايشان بر نمی‌گردند از عادات ذميمه خود (ياسری، ۱۴۱۵ق) **آنها** كر وگنگ وكورند و(از ضلالت خود) بر نمی گردند. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) **آن منافقين** از شنيدن حق كر واز حرف حق زدن لال واز ديدن حق كور هستند. آن منافقين از نفاق وضلالت به سوی حق وهدايت باز نمی گردند. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) **آنان** كر ولال وكورند؛ نه توان شنيدن حق را دارند ونه بر باز گفتن آن توانا هستند ونه می توانند نشانه های حق را بنگرند؛ از اين رواز گمراهی خود باز نخواهند گشت. (صفوی، ۱۳۸۵ش)

الجدير ذكره عن الآية السابقة الذكر أنّ (صمّ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هم)، فانتبه إليه الأساتذة ياسری و... بحيث أشاروا إلی المبتدأ المحذوف بأشكال مختلفة حددناها بالأحرف المطبعية الغامقة. فالمترجم فی هذا النوع من الترجمة خلافا للترجمة الحرفية يذكر المحذوفات فی ترجمته إذ أنّه يسعی لنقل الفكرة دون الالتزام بالنصّ بينما إنّ المترجم فی الترجمة الحرفية – كما ورد فی الترجمات الآنفة الذكر – لايذكر

المحذوفات فی ترجمته وذلک لأنّ المترجم فی هذا المنهج لا ینقل إلا البناء اللغوی للأصل.

﴿قلْ مَن کاَنَ عَدُوًّا لجبرْیلَ فإنّهُ نزّلهُ عَلَی قلبکَ بإذنِ اللهِ مُصَدّقا لمَا بَینَ یَدَیْهِ وهُدًی وبُشرَی لِلمُؤمِنینَ﴾ (البقرة: ۹۷)

[ای پیامبر!] بگو: «کسی که دشمن جبرئیل باشد باید بداند که [**دشمن خداوند است زیرا**] جبرئیل به فرمان خداوند قرآن را بر قلب تو نازل کرده است وقرآن مجید مؤیّد کتابهای آسمانی پیشین وهدایت وبشارتی برای مؤمنان است.» (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ... بگو هر کس دشمن جبریل باشد (**دشمن من است**) زیرا جبرئیل... (خسروی، ۱۳۹۰ش) ... بگو: هر که دشمن جبرئیل باشد پس (**دشمن خدا است، زیرا**) او بفرمان خدا قرآن را بر دل تو... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) بگو ای پیغمبر هر کس با جبرئیل دشمن است **با خدا دشمن است** زیرا او به فرمان خدا قرآن را به قلب تو... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش)

بگو، هر کس به جبرئیل دشمن شود از این بابت که به توکتابی نازل کرده است، **این دشمنی امر خلاف وقبیحی است**، زیرا جبرئیل... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) (در پاسخ یهودانی که می‌گویند ما با جبرئیل دشمنیم واز این رو تو را نیز نمی‌پذیریم) بگو: هر کس دشمن جبرئیل باشد (اودر واقع **دشمن خداست**، زیرا)... (مشکینی، ۱۳۸۱ش) ای پیامبر، به آنان بگو: هر کس دشمن جبرئیل است، **نباید ازکتاب الهی رویگردان شود؛** چرا که جبرئیل به اذن خدا این کتاب را بر قلب تو... (صفوی، ۱۳۸۵ش) ای پیغمبر! هر کس از یهود، دشمن جبرائیل است که چرا قرآن بر تو آورد؟ بگو به او که: جبرئیل آورد قرآن را بر دل تو... (یاسری، ۱۴۱۵ق)

مما یثیر الانتباه عن الآیة الآنفة الذکر أنّ «جملة: (کان عدوّا...) فی محلّ رفع خبر المبتدأ (من) وجواب الشرط محذوف تقدیره فلا وجه لعداوته، أو فلیمت غیظا... إلخ.» (صافی، ۱۴۱۸ق، ج۱: ۲۰۹) فالتفت إلیه المترجمون فی الترجمة التفسیریة إذ أشاروا إلی جواب الشرط المقدّر فی ترجمتهم ومردّ ذلک أنهم یسعون لإیصال الفکرة دون الالتزام الکامل بعدد مفردات النصّ الأصلی بحیث یوردون عادة کثیرا من الإیضاحات التی

تكمن فی روح النصّ ولا فی النسيج اللغوی منه. والجدير ذكره أنّ الأستاذ ياسری لم يذكر المحذوف فی ترجمته بحيث يدلّ ذلک علی عدم التزامه الكامل بذكر المحذوف أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

۳. ترجمة أدوات التوكيد:

أمّا فيما يتعلق بترجمة أدوات التؤكيد فلايهتمّ المترجم فی هذا المنهج بترجمتها كثيرا فجُلّ ما يهمّه هو أن ينقل المعنی ولذلک تارة يترجم أدوات التؤكيد وتارة لايترجمها.

فيما يلی دراسة تطبيقية عن ترجمة بعض أدوات التؤكيد فی الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم:

ترجمة «إنّ»:

﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيلَةِ الْقَدْرِ﴾ (القدر: ۱)

بدرستيكه ما نازل كرديم قرآن را در شب قدر... (خسروی، ۱۳۹۰ش) **به يقين ما** اين (قرآن) را در شب قدر فرو فرستاديم... (مشكينی، ۱۳۸۱ش) **محقّقا** ما قرآن را... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) (يا محمد) **در حقيقت** ما ابتدای اين قرآن را... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) **البته ما** فرستاديم قرآن را... (ياسری، ۱۴۱۵ق) **همانا ما** قرآن مجيد را... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ما اين قرآن عظيم الشأن را در شب قدر نازل كرديم. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) ما قرآن را در شب قدر كه امور جهان هستی در آن مقدر می گردد بر توفروفرستاديم. (صفوی، ۱۳۸۵ش)

يلاحظ أنّ الآيات السابقة الذكر قد ابتدأت بأداة التؤكيد (إنّ)، فأدركه أكثر أصحاب الترجمات التفسيرية جيدا إذ ترجموا هذا التأكيد إلی اللغة الفارسية بألفاظ مختلفة مثل: (به يقين، بدرستی كه و...)، وذلک فی حين أنّ الأستاذين الهی وصفوی، لم يترجما هذا التؤكيد مما يدلّ علی عدم التزامهما الكامل بترجمة هذا التوكيد.

﴿إِنَّا أَنْزَلْنَا التَّوْراةَ فيها هُدىً ونُورٌ...﴾ (المائدة: ۴۴)

به **يقين** ما تورات را فرو فرستاديم كه در آن هدايت ونور بود... (مشكينی، ۱۳۸۱ش)

ما تورات را فرستادیم که در آن هدی... (خسروی، ۱۳۹۰ش) ما تورات را نازل کرده‌ایم که در آن هدایت ونور است.... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) ما فرستادیم تورات را که... (یاسری، ۱۴۱۵ق) ما تورات را که در آن هدایت وروشنایی (دلها) است فرستادیم... (الهی قشمه ای، ۱۳۷۵ش) پس از آن در شأن وبزرگی تورات می فرماید: ما تورات را (بر بنی اسرائیل) فرستادیم... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) ما تورات را که در آن هدایت ونور بود، [بر موسی] نازل فرمودیم... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ما تورات را که در آن رهنمود ونوری است فروفرستادیم... (صفوی، ۱۳۸۵ش)

مما يلفت النظر أنّ الآية الآنفة الذكر قد ابتدأت بأداة التوكيد (إنّ)، الأمر الذی يتطلب من المترجمين، نقل هذه الأداة إلى اللغة الفارسية، ولكن مع ذلک يلاحظ أنّ الأستاذ مشكينى هو الوحيد الذی أبدى هذا التأكيد فی ترجمته إذ ترجمه بـ (به يقين) ولكن سائر الأساتذة وهم: خسروی، ونوبری، و... لم يقوموا بترجمته؛ ولهذا يمكن القول بأنّ أصحاب الترجمات التفسيرية ليسوا ملتزمين بترجمة أدوات التؤكيد دائما، فتارة يترجمونها وتارة أخرى يهملونها فی الترجمة.

ترجمة «إنّما»:

﴿إِنَّمَا التَّوْبَةُ عَلَى اللَّهِ لِلَّذِينَ يَعْمَلُونَ السُّوءَ بِجَهالَةٍ ثُمَّ يَتُوبُونَ مِنْ قَرِيبٍ فَأُولئِکَ يَتُوبُ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وكانَ اللَّهُ عَليماً حَكيماً﴾ (النساء: ۱۷)

در حقیقت، (پذیرش) توبه که (طبق وعده الهی) بر عهده خداوند است، برای کسانی است که کار زشت را از روی نادانی انجام می دهند، سپس به زودی (پیش از معاینه مرگ) توبه می‌کنند، آنهایند که خداوند توبه‌شان را می‌پذیرد، وخدا همواره دانا وحکیم است. (مشکینی، ۱۳۸۱ش) **محققا** خدا توبه آنهایی را می پذیرد که عمل ناشایسته را از روی نادانی مرتکب شوند و... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) **جز این نیست** که پذیرفتن توبه وبازگشت، بر خدا است برای کسانی که... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) **همانا** بر خداست که توبه کسانی را که از راه جهالت عمل بدی بجا می‌آورند... (خسروی، ۱۳۹۰ش) **جز این نیست** که پذیرفتن خدا توبه را برای کسانی است که... (یاسری، ۱۴۱۵ق) **در حقیقت** قبول

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

توبه به خداوند تعالی لازم می‌باشد، از اشخاصی که... (صادق نوبری، ١٣٩۶ق) پذیرش توبه از جانب خداوند برای افرادی است که... (صفار زاده، ١٣٨٠ش) پذیرش توبه از سوی خدا برای کسانی است که... (صفوی، ١٣٨۵ش)

مما یلفت النظر أنّ الآیة السابقة الذکر قد ابتدأت بأداة الحصر (إنّما)، الأمر الذی انتبه إلیه السادة: مشکینی والهی و... إذ أبدوا هذا التأکید فی ترجماتهم بألفاظ مثل: (در حقیقت، ومحققا، وجز این نیست و...) ولکن مع ذلک یلاحظ أنّ الأستاذین صفارزاده وصفوی لم یبدیا هذا التؤکید فی ترجمتهما مما یدلّ علی عدم التزامهما الکامل بترجمة أدوات التوکید.

﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذينَ إِذا ذُكِرَ اللهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وإِذا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آياتُهُ زادَتْهُمْ إيماناً وعَلى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ﴾ (الأنفال: ٢)

مؤمنان تنها کسانی هستند که چون یاد خدا به میان آید دل‌هایشان می‌ترسد، وچون آیات او بر آنان خوانده شود بر ایمانشان می افزاید، وهمواره بر پروردگارشان توکّل می‌کنند. (مشکینی، ١٣٨١ش) مؤمنان حقیقی آنان هستند که چون ذکری از خدا شود... (الهی قمشه ای، ١٣٧۵) همانا، مؤمنین اشخاصی هستند که چون نام خداوند تعالی نزد آنها ذکر شد... (صادق نوبری، ١٣٩۶ق) وأمّا مؤمنان فقط کسانی هستند... (خسروی، ١٣٩٠ش) ... **جز این نیست** که مؤمنین وگروندگان (بخدا ورسول) آنانند که... (فیض الإسلام، ١٣٧٨ش)

البته مؤمن آنانند که اگر ذکر خدا شود... (یاسری، ١۴١۵ق) مومنان راستین فقط کسانی هستند که وقتی... (صفوی، ١٣٨۵ش) [مؤمنان] کسانی هستند که چون ذکر خداوند به میان آید... (صفار زاده، ١٣٨٠ش)

من الملاحظ أنّ الأستاذة صفارزاده هی الوحیدة التی لم تترجم أداة الحصر (إنما) مما یدلّ علی أنها لاتعنی بترجمة هذه الأداة فی ترجمتها للقرآن الکریم ؛ بینما سائر المترجمین قاموا بترجمة هذا التوکید بألفاظ مختلفة مثل: (تنها، وحقیقی، وهمانا و...)

﴿إِنَّمَا النَّجْوى مِنَ الشَّيْطانِ لِيَحْزُنَ الَّذينَ آمَنُوا ولَيْسَ بِضارِّهِمْ شَيْئاً إِلاَّ بِإِذْنِ اللهِ

وعَلَى اللهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُون﴾ (المجادلة: ١٠)

جز این نیست نجوا (یی که کافران ومنافقان انجام می‌دهند) از جانب شیطان است تا کسانی را که ایمان آورده‌اند محزون ونگران کنند، حال آنکه (شیطان وآن نجواها) هیچ ضرری جز به اذن خدا بر آنها وارد نمی‌سازد، ومؤمنان باید تنها بر خداوند توکل نمایند. (مشکینی، ۱۳۸۱ش) **همیشه** نجوا وراز گفتن از (نفوس شریره) شیطان است که می‌خواهد... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) **جز این نیست** که نجوای منافقین ویهود (برای آزار مؤمنین وغمین ساختن آنها) از وسوسه‌های شیطان است... (خسروی، ۱۳۹۰ش) **در حقیقت** (نجوا) به گناه ومعصیت ناشی از وسوسه شیطان و(نفس اماره) است... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) **جز این نباشد** که راز گفتن (بگناه ودشمنی ونافرمانی از پیغمبر اکرم) از (وسوسه وبشر وبدی سخن گفتن) شیطان است... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) **جز این نیست** که: نجوا، از شیطان است... (یاسری، ۱۴۱۵ق) جز این نیست که نجوای منافقان وبیماردلان برخاسته از وسوسه های شیطان است... (صفوی، ۱۳۸۵ش) نجوا کردن از وسوسه‌های شیطان است که می‌خواهد... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش)

يلاحظ أنّ الأستاذة صفارزاده هي الوحيدة التي لم تترجم أداة الحصر (إنما) في الآية السابقة الذكر مما يدلّ على أنها لاتبدي انتباها كبيرا بترجمة هذه الأداة في ترجمتها للقرآن الكريم؛ بينما سائر المترجمين يقومون بترجمة هذا التؤكيد بألفاظ مختلفة مثل: (جز این نیست، وهمیشه و...)

ترجمة «نون التوكيد»:

﴿ولَنَبْلُوَنَّكُم بِشيَْءٍ مِّنَ الخَوْفِ و...﴾ (البقرة: ١٥٥)

وما **قطعاً**... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) والبته امتحان وآزمایش کنیم شما را **قطعا**... (یاسری، ۱۴۱۵ق) ... **البته**... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) **وحتما**... (مشکینی، ۱۳۸۱ش) **هرآینه**... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) وما **البتّه** ... (خسروی، ۱۳۹۰ش) **والبته**... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵) **قطعا**... (صفوی، ۱۳۸۵ش)

من الملاحظ في هذه الآية أنّ أصحاب الترجمات التفسيرية أخذوا (نون التوكيد)

بعين الاعتبار أثناء الترجمة بحيث ترجموها بأشكال مختلفة منها: قطعا، والبته، وحتما، و...

﴿ولَتَجِدَنهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلىَ ...﴾ (البقرة: ۹۶)

والبته آنها را حريص‌ترين مردم به... (مشكينى، ۱۳۸۱ش) **البته**... (ياسرى، ۱۴۱۵ق) **والبته**... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) **وبحق سوگند**... (خسروى، ۱۳۹۰ش) **البته**... (صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق) **وبر همه پيداست**... (الهى قمشه اى، ۱۳۷۵)

يلاحظ أنّ الأساتذة مشكينى و... اهتموا بترجمة (نون التوكيد) بحيث ترجموها بأشكال مختلفة ميزناها فى الأمثلة الآنفة الذكر بالأحرف المطبعية الغامقة.

﴿فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُمْتَرِينَ﴾ (البقرة: ۱۴۷)

پس **بهيچوجه** از ترديدكنندگان نباش. (صفارزاده، ۱۳۸۰ش) پس **هرگز**... (مشكينى، ۱۳۸۱ش) **والبتّه**... (خسروى، ۱۳۹۰ش) پس **هيچ**... (الهى قمشه اى، ۱۳۷۵ش) پس تو از شک كنندگان مباش... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) يا محمد نبوت تواز طرف خداوند تعالى حقى است كه توخود نبايد از شكاكين باشى...

(صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق) پس مباش از جمله شک كنندگان. (ياسرى، ۱۴۱۵ق) پس مبادا از ترديدكنندگان باشى. (صفوى، ۱۳۸۵ش)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستنتج مما تقدّم أنّ الأساتذة صفارزاده، ومشكينى، والهى، وخسروى أبدوا عناية كبيرة بترجمة (نون التوكيد) إذ سعوا لنقلها إلى اللغة الفارسية بأشكال مختلفة حسب سياق الجملة: (بهيچوجه، وهرگز، والبته، وهيچ)؛ بينما سائر المترجمين، وهم: فيض الإسلام، ونوبرى، وياسرى، وصفوى لم يظهروا هذا التؤكيد فى ترجماتهم مما يدلّ على عدم التزامهم بترجمة (نون التؤكيد) أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

۴. توحيد الترجمة

إنّ المترجم لاينقل – أثناء الترجمة التفسيرية – البناء اللغوى للأصل، أو نسيجه اللغوى، إنه لاينقل إلا المعنى المتضمّن فى النصّ الأصلى عامة. فمن منطلق ذلك

من الطبيعى أن يلاحظ أنّ المترجم يهتمّ فى هذا المنهج بالفكرة دون ملاحظة أصول توحيد ترجمة الألفاظ والعبارات إذ إنّه يتصرّف بالنصّ القرآنى كما يراه مناسبا فى اللغة المترجم إليها.

- **توحيد ترجمة الأسماء:** فيما يلى دراسة تطبيقية لتوحيد ترجمة بعض الأسماء فى الترجمات التفسيرية:

«وَكيلٌ» فى ترجمات:

- **«الهى قمشه اى»:**

نگهبان (الأنعام: ١٠٢)، حاكم ونگهبان (هود: ١٢)، وكيل وگواه (يوسف: ۶۶)، وكيل (القصص: ٢٨)

- **«خسروى»:**

وكيل بر حق وحافظ ونگهبان ومتولى تمام امور ومحيط بر تمام اشياء (الأنعام: ١٠٢)، حافظ ونگهبان ووكيل ومراقب (هود: ١٢)، وكيل وشاهد ومراقب (يوسف: ۶۶)، (القصص: ٢٨)، نگهبان ومدبّر همه اشياء. (الزمر: ۶٢)

- **«فيض الإسلام»:**

متولّى وكارساز وحافظ ونگهبان (لأنعام: ١٠٢)، حافظ ونگهبان (هود: ١٢)، شاهد وگواه وحافظ ونگهبان (يوسف: ۶۶)، گواه (القصص: ٢٨)، وكيل وكارپرداز. (الزمر: ۶٢)

- **«مشكينى»:**

نگهبان ومدبّر ومتولّى نظام هر چيز (الأنعام: ١٠٢)، ناظر ونگهبان، (هود: ١٢)، وكيل وناظر (يوسف: ۶۶)، وكيل (القصص: ٢٨)، متكفل تدبير همه چيز. (الزمر: ۶٢)

- **«نوبرى»:**

وكيل همه چيز ومتصرف در امور (الأنعام: ١٠٢)، وكيل (هود: ١٢)، مراقب ومطلع (يوسف: ۶۶)، حافظ ونگهدار.(الزمر: ۶٢)

- **«صفارزاده»:**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سرپرست وحامی (الأنعام: ۱۰۲)، صاحب وسرپرست (هود: ۱۲)، شاهد (یوسف: ۶۶)، گواه (القصص: ۲۸)، سرپرست وصاحب. (الزمر: ۶۲)

- «صفوی»:

عهده دار (الأنعام: ۱۰۲)، کارساز وتدبیر کننده، (هود: ۱۲)، ناظر ونگهبان(یوسف: ۶۶)، شاهد (القصص: ۲۸)، کارگزار وتدبیر کننده. (الزمر: ۶۲)

- «یاسری»:

نگهبان (الأنعام: ۱۰۲)، وکیل. (القصص: ۲۸)

«عَزیزٌ» فی ترجمات:

- **«خسروی»:**

بر امر خود غالب است (البقرة: ۲۰۹)، عزیز است یعنی مغلوب شدنی نیست (البقرة: ۲۴۰)، غالب بر هر أمری (الأنفال: ۱۰)، عزیز است وغالب بر هر امری است. (الأنفال: ۴۹)

- **«فیض الإسلام»:**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غالب وتوانا (البقرة: ۲۰۹)، توانا (البقرة: ۲۲۰)، قادر وتوانا (آل عمران: ۳)، غالب وچیره. (الأنفال: ۶۷)

- **«مشکینی»:**

مقتدر(البقرة: ۲۰۹)، توانا (البقرة: ۲۴۰)، مقتدر شکست‌ناپذیر (البقرة: ۲۶۰)، مقتدر غالب (المائدة: ۳۸)، غالب مقتدر (الأنفال: ۴۹)، غالب شکست‌ناپذیر. (الحج: ۷۴)

- **«یاسری»:**

غالب وقاهر (البقرة: ۲۰۹)، غالب (البقرة: ۲۲۰)، قادر (البقرة: ۲۲۸)، عزیز (البقرة: ۲۴۰)، نیرومند. (المائدة: ۳۸)

«حَلیمٌ» فی ترجمة «صفارزاده»:

صاحب حوصله (البقرة: ۵۲۲)، مهلت دهنده (البقرة: ۵۳۲)، توقّع جبران هم ندارد (البقرة: ۳۶۲)، صاحب حلم (آل عمران: ۵۵۱)، با حوصله وبردبار (المائدة: ۱۰۱)

و....

يلاحظ أنّ الأسماء الآنفة الذكر قد وردت فی كثير من الآيات القرآنية – ولا الجميع – بلفظ ومعنی واحد، ولكن مع ذلک نری بأنّ الأساتذة الهی وخسروی و... لم يهتموا بهذا الأمر فترجموا الأسماء الإلهية المشتركة فی اللفظ والمعنی بأشكال مختلفة.

«العُرْوَة الوُثقی» فی ترجمات:

– **«الهی»:**

رشته محكم واستوار (البقرة: ۲۵۶)، محكم ترين رشته الهی. (لقمان: ۲۲)

– **«خسروی»:**

ريسمان محكم الهی (البقرة: ۲۵۶)، بدست آويز محكم واستواری. (لقمان: ۲۲)

– **فيض الإسلام:**

دسته محكم واستواری (البقرة: ۲۵۶)، دست آويز محكم واستوار (لقمان: ۲۲)، استوارترين دستاويز (البقرة: ۲۵۶)، محكم ترين دستاويز. (لقمان: ۲۲)

– **ياسری:**

رشته محكمی (البقرة: ۲۵۶)، دست آويزی محكم. (لقمان: ۲۲)

– **مشكينی:**

دستگيره محكم (البقرة: ۲۵۶)، دستاويز محكم. (لقمان:۲۲)

– **صفار زاده:**

دستگيره‌ی محكمی (البقرة: ۲۵۶)، دستگيره استواری. (لقمان: ۲۲)

يلاحظ أنّ مصطلح «العُرْوَةِ الوُثقی» قد تكرّر فی الآيتين المذكورتين بلفظ ومعنی واحد بينما الأساتذة الهی و... قد قاموا بترجمة هذا المصطلح بشكلين مختلفين.

النتيجة

إن الترجمة التفسيرية هی أن يقرأ المترجم الجملة فيحصل معناها فی ذهنه، ثم يعبّر عنها من اللغة الأخری بجملة تطابقها. إنّ الترجمة التفسيرية مقبولة أكثر من الترجمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحرفية. ففى الترجمة التفسيرية لايوجد تشويه للمعنى، ولا إخلال بقوانين لغة الترجمة. مما يؤخذ على الترجمات التفسيرية هو أنّ معنى النصّ الأصلى لاينقل بدقة تامة، وأنّ قسما من المعلومات يضيع أثناء النقل الحرّ. وعندئذ، يوجد دوما خطر الانتقال إلى الحدّ الذى تتحول فيه الترجمة إلى عنديات المترجم. مما يجدر التنويه إليه أنّ المترجمين فى الترجمات التفسيرية لم يعيروا عناية بأصول توحيد ترجمة القرآن الكريم وذلك قضية هامّة يجب الانتباه.

المصادر والمراجع

آيتى، عبد المحمد. ۱۳۷۴ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات سروش.

أرفع،سيد كاظم. ۱۳۸۱ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: موسسه تحقيقاتى وانتشاراتى فيض كاشانى.

الهى قمشه اى، مهدى. ۱۳۷۵ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: فرهنگ.

أنصارى خوشابر، مسعود. ۱۳۷۷ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: نشر وپژوهش فرزان روز.

أنصاريان، حسين. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: انتشارات اسوه.

بروجردى، سيد محمد ابراهيم. ۱۳۶۶ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات صدر.

بهرام پور، ابوالفضل. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: انتشارات هجرت.

پاينده، ابوالقاسم. لاتا. *ترجمه ى قرآن*. لانا.

پورجوادى، كاظم. ۱۴۱۴ق. *ترجمه ى قرآن*. تهران: بنياد دائرة المعارف اسلامى.

حلبى، على أصغر. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات اساطير.

رضايى اصفهانى، محمد على وهمكاران. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: موسسه تحقيقاتى فرهنگى دارالذكر.

رهنما، زين العابدين. ۱۳۴۶ش. *ترجمه وتفسير قرآن*. تهران: انتشارات كيهان.

صافى، محمود بن عبدالحيم. ۱۴۱۸ق. *الجدول فى إعراب القرآن*. دمشق: دار الرشيد مؤسسة الإيمان.

صفارزاده، طاهرة. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: موسسه فرهنگى جهان رايانه كوثر.

صفوى، محمد رضا. ۱۳۸۵ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: إسراء.

الطباطبائى، سيد محمد حسين. ۱۴۱۷ق. *الميزان فى تفسير القرآن*. قم: منشورات جامعة المدرسين فى الحوزة العلمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فولادوند، محمدمهدی. ۱۳۸۴ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه ی علمیه.

فیض الإسلام، سیدعلی نقی. ۱۳۷۸ش. *ترجمه وتفسیر قرآن عظیم*. تهران: انتشارات فقیه.

مجتبوی، سید جلال الدین. ۱۳۷۱ش. *ترجمه ی قرآن*. تهران: انتشارات حکمت.

مریم سلامة، کار. ۱۹۹۸م. *ترجمة نجیب غزاوی*. مدرسة حنین بن إسحاق وأهمیتها فی الترجمة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة فی الجمهوریة العربیة السوریة.

مشکینی، علی. ۱۳۸۱ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: الهادی.

مصباح زاده، عباس. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ی قرآن*. تهران: سازمان انتشارات بدرقه جاویدان.

معزی، محمدکاظم. ۱۳۷۲ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: انتشارات اسوه.

مکارم شیرازی، ناصر. ۱۳۷۳ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: دار القرآن الکریم.

میرزا خسروانی، علیرضا. ۱۳۹۰ق. *تفسیر خسروی*. تهران: انتشارات اسلامیه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

رثاء ابن الرومى بين الاتباع والابتداع
(قصيدة رثاء البصرة نموذجا)

على أصغر حبيبى*

الملخص
يعدّ الرثاء من أهم الأغراض الشعرية القديمة وأصدقها، بل أصدق ضروب الآداب الإنسانيه على الإطلاق وأكثرها صلة بالنفس البشرية والتصاقاً بالوجدان الإنسانى، وهو من أكثر أغراض الشعر استمراريّة وبقاءا؛ فلهذا وبسبب الصلة الوطيدة بين موضوع الرثاء والنفس البشرية، قلّما نجد شاعرا وهو لايقرض شعرا فى الرثاء، ولكن هناك بعض الشعراء قد برعوا فى قرض المراثى وهذا بسبب القدرة الذاتية والحس الرهيف عندهم ولاننسى البواعث الخارجية على نفس الشاعر مثل الكوارث والمصائب الوارده عليه؛ وشاعرنا ابن الرومى أحد هؤلاء الشعراء البارعين فى قصائد الرثاء، وهو بصفته شاعر الرثاء حلت به كوارث جسام تحملها بصبر. ومن أجمل قصائده مضمونا وأسلوبا وجمالا، قصيدته «رثاء البصرة» والتى نظمها إثر الغارة الغاشمة التى واجهتها مدينة البصرة، حيث أثّرت هذه الفجيعة العظيمة تأثيرا كبيرا على نفسية شاعرنا وانعكست فى شعره. وقد سعى الكاتب فى هذا المقال أن يسلّط الضوء على الجوانب المختلفة لهذه القصيدة (الموضوعية – الأسلوبية – المنهجية – الفنية و...) كنموذج شعرى للشاعر تتجلّى فيه الميزات العامة لمراثيه.
الكلمات الدليلية: الرثاء، ابن الرومى، البصرة، العصر العباسى.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة زابل – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى
Amin_Habiby@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢١هـ. ش

الرثاء لغة و اصطلاحا

الرثاء من رَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورثاءً ومَرْثاةً ومَرْثِيةً؛ ورَثَّيْته مَدَحْته بعد الموت، وبَكَيْته، ورثَوْت الميّت أيضاً إذا بكَيْته، وعدَّدت محاسنه وكذلک إذا نظَمْت فيه شعراً؛ ويقال ما يَرْثِی فلانٌ لی أی ما يَتَوَجَّع ولا يُبالِی، وإنِّی لأَرْثِی له مَرْثاةً ورَثْياً ورَثَی له أی رَقَّ له؛ وفی الحديث أنّ أخْتَ شَدَّادِ بن أوْسٍ بَعَثَتْ إليه عند فِطْرِه بقَدَحِ لَبَنٍ وقالت: يا رسول الله إنما بَعَثْت به إليکَ مَرْثِيةً لکَ من طُول النهارِ وشِدّة الحرِّ، أی تَوَجُّعاً لکَ وإشْفاقاً، من رَثَی له إذا رَقّ وتوجع. (ابن منظور، لاتا: مادة رثی؛ ونفيسی، ۱۳۵۵ش: ۱۶۳۲/۳)

ألوان الرثاء

الرثاء أنواع متعددة، منها:

۱. رثاء الأشخاص وهو يشتمل على أقسام:

أ. الرثاء الرسمی کرثاء الملوک والسلاطين والأمراء .

ب. رثاء النفس وفی هذا النوع يدرک الشخص أن حياته الدنيوية قد انقطعت وأن الناس والأقرباء سيسيرون بعد مواراة جثمانه سيرتهم الأولی.

ج. رثاء الأهل وفی هذا النوع تبدو العواطف الدفّاقة الشجيّة ولاسيّما إن كان المرثیّ ابنا أو أمّا أو ...

د. مراثی العلماء والأصدقاء، والعالم کالأب، والصديق الحميم أخ لم تلده الأم، ولهذا يتألم المرء لفقد أحدهما، ولا سيما إن کان الصديق عالما من العلماء.

۲. رثاء المدن المنكوبة:

رثاء المدن ليس رثاءا محددا يرتبط بشخص وعائلة أو قبيلة، بل إنه مصيبة عظيمة تحل بالأمة ولها وقعها الأليم الممض، ولا سيما إن كانت النبكة تتعلق بالديار المقدّسة والمحبوبة إلی القلوب مثل بيت المقدس و بغداد وبصرة ودمشق و... (ضيف، لاتا: ۱۳ و۳۰ و۴۰ و۴۷ و۷۰ و۸۰ ؛وطاهری، ۲۰۰۳م: ۲۹۰-۲۹۷)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رثاء المدن فی الأدب العربی

عرف الأدب العربی رثاء المدن غرضا أدبیا فی شعره ونثره؛ وهو لون من التعبیر یعکس طبیعة التقلبات السیاسیة التی تجتاح عصور الحکم فی مراحل مختلفة. ویُعدّ رثاء المدن من الأغراض الأدبیة المحدثة فی العصر العبّاسی، ذلک أن الجاهلی لم تکن له مدنٌ یبکی علی خرابها، فهو ینتقل فی الصحراء الواسعة من مکان إلی آخر، وإذا ألـمّ بمدن المناذرة والغساسنة فهو إلمام عابر؛ (الکفاوین، ١٩٨٤م: ٤٨) ولعل بکاء الجاهلی علی الربع الدارس والطلل الماحل هو لون من هذه العاطفة المعبّرة عن درس المکان وخرابه.

وأما فی العصر العباسی فقد اعتنی شعراء هذا العصر بمثل هذا النوع من الرثاء؛ فمن النماذج علی ذلک رثاءُ الشعراء لبغداد عندما تعرضت عاصمة الخلافة العباسیة للتدمیر والخراب خلال الفتنة التی وقعت بین الشقیقین الأمین والمأمون؛ فمزقت البلاد، و نهبت بغداد، وهتکت أعراض أهلها، واقتحمت دورهم، ووجد السّفلة والأوباش، مناخًا صالحا لیعیثوا فسادا ودمارا؛ فکثر القتل والتدمیر والخراب حتی درست محاسن بغداد والتهمتها النیران، (المصدر نفسه: ٦٧ و٦) وفی هذا یقول الوراق:

ألـم یکن فیک قوم کان سـکنهم	وکان قربهـم زینـا مـن الزیـن
صاح الغراب بهم بالبین فافترقوا	ماذا القیـت بهم من لوعـة البین
أسـتودع الله قومـا مـا ذکرتهم	لاتحـدر مـاء العین مـن عینی
کانـوا ففرقهـم دهـر و صدعهم	والدهـر یصدع ما بیـن الفریقین

(المصدر نفسه: ٦٧)

ثم کان خراب البصرة علی ید الزنج سنة ٢٥٧ من الهجرة؛ فأشعلوا فیها الحرائق وحوّلوها إلی أنقاض ودمار وعلی إثر هذا الدمار رثی بعض الشعراء هذه المدینة ومنهم ابن الرومی فی قصیدته المشهورة «رثاء البصرة». ومن النکبات الأخری التی انعکست فی شعر الشعراء العباسیین: نکبة بغداد الثانیة سنة ٢٥١ق، ونکبة المدینة سنة ٢٧١ق، ونکبة بغداد الثالثة علی ید البریدیین سنة ٣٣٠ق، ونکبة دمشق أیام الفاطمیین سنة

٤١١ق، و... .(حمدان, ٢٠٠٤م: ١٢٠و١٢٩و١٦٠و١٦٣)

وأما فی الأندلس، فكان هذا الغرض من أهم الأغراض الشعرية، إذ كان مواكبا لحركة الإيقاع السياسی راصدا لأحداثه مستبطنًا دواخله ومقوّمًا لاتجاهاته. ومن هذه المراثی نستطيع أن نشير إلى مرثية بعض الشعراء لمدينة طليطلة والتی سقطت فی أواخر القرن الخامس الهجری، فهی أول بلد إسلامی يدخله الفرنجة وكان ذلک مصابا جللا هزّ النفوس هزًا عميقًا. ومن المدن التی أكثر الشعراء من رثائها وندبها حين استولی عليها الأسبان شاطبة، وقرطبة، واشبيلية و... ومرثية الشاعر ابن الأبار لمدينة بلنسية من المراثی المشهورة فی الأندلس، ونونية أبی البقاء الرندی تعدّ واسطة العقد فی شعر رثاء المدن وأكثر نصوصه شهرة وأشدها تعبيرا عن الواقع، (الكفاوين, ١٩٨٤م: ١٩١-١٩٠؛ وضيف, لاتا: ٤٩) فهی ترثی الأندلس فی مجموعها مدنا وممالک:

فاسـألْ بَلَنْسِيَةَ ما شـأنُ مُرْسِيَـةٍ وأيـنَ شَـاطِبَـةٌ أم أيـن جَيَّـانُ

وأيـن حِمْصُ ومـا تَحْويـه من نُزَهٍ و نَهْرُهـا العَـذْبُ فَيّـاضٌ و مـلآنُ

قواعـدُ كُـنَّ أركـانَ البـلاد فما عَسَـى البَقَـاءُ إذا لم تَبْـقَ أركـانُ

تبكـی الحَنيفيَّـةُ البيضـاءُ من أسَـفٍ كما بكـی لفِـرَاقِ الإلْـفِ هَيْمَانُ

عَلَـی ديـارٍ من الإسـلام خاليـةٍ قـد أقْفَـرَتْ و َلَها بالكُفْـرِ عُمْـرَانُ

حَيثُ المسـاجدُ قد صارت كنائسَ ما فيهـن إلا نَواقيـسٌ و صُلْبَـانُ

حتی المحاريبُ تبكی و هـی جامدةٌ حتی المنابرُ تَرْثِـی و هی عيـدانُ

(المقری, ١٩٨٨م: ٤٨٧/٤)

وأما فی العصر الحديث لقد تطوّر شعر الرثاء بشكل سريع ونحی نحو الرثاء الخالص والصادق فمن أهم هذه المراثی رثاء الشعراء لفلسطين وبيت المقدس وكذلک رثاؤهم لموطنهم كالعراق عند السياب والبياتی وسوريا عند أدونيس.

هويّة ابن الرومی (٢٢١ - ٢٨٣ق/ ٨٣٦ - ٨٩٦م)

هو علی بن العباس بن جريج أو جورجيس، الرومی، شاعر كبير، من طبقة بشار

والمتنبی، رومی الأصل، کان مسلماً موالیاً للعباسیین، وقد صرّح الشاعر بذلک قائلا:

قوْمــی بنــو العبــاسِ حلمُهــمُ حِلْمی هَواک وجهلُهُم جهلــی
نَبْلــی نِبالُهُــمُ إذا نزلــتْ بــی شــدةٌ ونِبالُهــم نَبلــی
لا أبتغــی أبــداً بهــم بــدلا لــفَّ الإلــهُ بشــملهم شــملی

(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳/۱۰۵-۱۰۶)

وُلِدَ ابن الرومی ونشأ ببغداد وأخذ العلم عن محمد بن حبیب، وعکف علی نظم الشعر مبکراً، وقد تعرض علی مدار حیاته للکثیر من الکوارث والنکبات سلبت منه فرصة التفاؤل، فجاءت أشعاره انعکاساً لما مرّ به؛ وإذا نظرنا إلی تاریخ مآسیه نجد أنّه ورث عن والده أملاکاً کثیرة أضاع جزءا کبیرا منها بإسرافه ولهوه، وأمّا الجزء الباقی فدمّرته الکوارث حیث احترقت ضیعته، وغصبت داره، وأتی الجراد علی زرعه، وجاء الموت لیفرط عقد عائلته واحداً تلو الآخر، فبعد وفاة والده، توفیت والدته ثم أخوه الأکبر وخالته، وبعد أن تزوج توفیت زوجته وأولاده الثلاثة. مات شاعرنا المغموم فی بغداد مسموماً، قیل: دسّ له السمَّ القاسمُ بن عبید الله، وزیر المعتضد، وکان ابن الرومی قد هجاه. قال المرزبانی: لاأعلم أنه مدح أحداً من رئیس أو مرؤوس إلا وعاد إلیه فهجاه، ولذلک قلّت فائدته من قول الشعر وتحاماه الرؤساء وکان سبباً لوفاته.وقال أیضاً: وأخطأ محمد بن داود فیما رواه لمثقال (الوسطی) من أشعار ابن الرومی التی لیس فی طاقة مثقال ولا أحد من شعراء زمانه أن یقول مثلها إلا ابن الرومی.(بطرس البستانی، لاتا: ۴۹۴/۱؛ وفروخ، ۱۹۶۸م: ۳۴۰/۲؛ وابن خلکان، ۱۹۷۷م: ۳۶۱/۳؛ والعقاد، ۱۹۵۷م: ۲۸۶ ـ ۲۸۵؛ والمرزبانی، لاتا: ۱۴۵؛ والمقدسی، ۱۹۷۱م: ۲۸۶ ـ ۲۸۵؛ والحاج حسن، ۱۹۸۵م: ۲۵۱ ـ ۲۳۸)

نظرة إلی رثاء البصرة

نکبة البصرة، تذکر بسقوط الأندلس، وبانهیار بغداد تحت أقدام التتار، وبعموریة لا من حیث الأسباب والنتائج، ولکن من حیث القابلیة لموضوع ملحمی أو صدی لصراع بین الواقعیة وبین المصیر، ملاحظین أن فتنة الزنج التی أدّت إلی إلحاق الخراب والدمار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالبصرة لم تكن إلا نوعا من ألوان الثورة، ثورة أصحاب الأيدى العاملة ورفقاء العرق والنسب والجوع والحرمان والذلة والإهمال، فى وجه من تحكم وامتلأ وارتفع، فانفغرت هوة بين الفريقين جاء الزنوج لا ليسدّوها ولكن تعبيرا عن انفجار كان مكبوتا، انفجار أرعن، أعمى، لم يستطع أن يبنى أو يخطط، لأن فاقد الشىء لا يعطيه، وربما كان هؤلاء الهمج قد اكتفوا بملء البطون وستر الأجساد وهذا كان أكبر همّهم وإلا فما معنى الحيرة والتذبذب دون أن يتقرّر لمحاولتهم نهج يسار عليه.

قد يكون لثورتهم مبرّر، قد يكونون مدفوعين بأيد اختفت وراء الستار، و ربما كانوا عصابات لا همّ لهم إلا السلب والنهب، هذا جميعه لا يعنينا الآن إنما يعنينا شىء واحد وهو حصيلة تلك الفاجعة وأثرها فى نفوس الناس و تثبيت ذلك الأثر فى شعر ابن الرومى؛ فقد خلّفت لنا حركة الزنج كمّاً هائلاً من الأشعار والأخبار (حمدان، ٢٠٠٤م: ١٤٢-١٤٥) حيث عرض إلى نكبة البصرة كثير من المؤرخين، كـ «ابن الطقطقى» و«ابن خلدون» و«ابن الأثير» و«الطبرى» وغيرهم... وبعد أربعة عشر عاما من المرابطة فى البصرة وواسط، تمكن العباسيّون من إفناء الزنوج وتخريب مدنهم التى بنوها، فمدح ابن الرومى "أبا أحمد الموفق ابن المتوكل" وكان يلقب بـ "الناصر" و"الموفق" بقصيدة يستعرض فيها الصورة التى سحق بها صاحب الزنج بعد أن اشتد أمره و تفاقم خطبه. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٢٤-٣٢٥)

ابـا أحمـد أبليـت أمـة احمـد — بـلاء سـيرضاه ابن عمـك أحمد
حصـرت عميد الزنج حتى تخاذلت — قـواه و أودى زاده المتـزود
فمـا رمتـه حتـى اسـتقل برأسـه — مـكان قنـاة الظهـر أسـمر أجرد
سـكت سـكوتا كان رهنـا بوثبـة — عماس كـذاك الليـث للوثب يلبد

(ابن رومى، ٢٠٠٢م: ١/ ٣٨٠-٣٨١)

نثر القصيدة وحلّها[١]

اكتسح الزنج البصرة فى سنة ٢٥٧ق، ففتكوا بأهلها فتكا ذريعا وأظهروا من القساوة والوحشيّة ما يفوق حد الوصف . لقد صورّ ابن الرومى فى ميميته فجائع أهل البصرة بأنفسهم وأهلهم وأملاكهم وثرواتهم والعطاء الحضارى لمدينتهم التى لم تكن مدينة عادية ولاتنحصر معاملها فى ميدان دون آخر؛ وقد وقف عند ذلک كله مشيراً إلى ما أحدثته الفتنة، وانعكاس ذلک على نفسه ووجدانه. وبحساسيته المرهفة الجياشة الصادقة وأسلوبه التصويرى الاستقصائى راح يرسم مشاهد الدمار واحداً بعد الآخر وصنوف التعذيب والتنكيل والقتل التى أتت على سكان المدينة. (حمدان، ٢٠٠٤م: ١٥٢)

فهو يقول: لم يعد للنوم فى عينى استقرار بعد أن ملأتها الدموع الغزيرة، بل أى نوم هذا بعد ما نزل بالبصرة ما نزل من أمور عظيمة، فلقد أصبحت تذكارات الفاجعة «تحيا» فى ضميرى على أشلاء الراحة، وهل يملک الإنسان الذى شعت محبة الناس فى قلبه، هدوءا بعد ما حال بالبصرة؟! بل أنام بعد أن أزال الزنج جهرا حرمة مقدسات الإسلام. البصرة مدينة فى مكان ما من بقاع الأرض، ولم يعد شعبها واحدا من شعوب هذا العالم، بل أصبحت البصرة، كل مدينة وأصبح أى إنسان هلوع فيها كل إنسان فى الوجود، بل أصبحت البصرة «أنا» وأهلوها أهلى، فأنا أبكى نفسى وأهلى وأصبح الزنج عنوانا على كل خطر داهم الإنسان منذ فجر الوجود، إنهم الموت فى أشنع أشكاله وأثقل خطاه.

ثم يرجع الشاعر إلى البصرة و يقول: إن ما أصابها أمر يكاد لايتخيل ولا يظن، وإن ما رأيناه ونحن مستيقظون يكفينا أن نراه فى أحلامنا حتى يفزعنا وذلک لو كان حلما لكان أعظم فجائع الوجود، إنه إقدام الخائن اللعين على تخريب البصرة وهو فى الوقت ذاته إقدام على خرق حرمات الله متسميا بالإمام إمعانا فى خداع الناس وهو أصل مخلوقات الله.

وبالتالى، يبدأ ابن الرومى بالتحسّر على أمور شتّى مناطة بالبصرة مستعملا عبارة

---

١. الديوان، المجلدالثالث، صص ٣٣٨-٣٤٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«لهف نفسى» المتكررة كأنما يجرجر قطع روحه المستغيظة حزنا على الوجود ويقول: أنت أيتها البصرة المنكوبة أتحسّر عليک يا أصل الخيرات، يا ينبوع المحامد، يا حامية الإسلام، يا محط أنظار العالم، أتحسّر حسرة مثل النار المتقدة فى أعماقى، حسرة تجعلنى نادما، حسرة يطول فيها حزنى، حسرة ستبقى فى الصدور على مرّ السنين ويا حسرتى على العز الذى أذل. كيف لا؟ وأنت قبة الإسلام وزينة البلدان.

تلک حالة البصرة وهل بعد ذلک من هناء راغد، وسعادة غامرة، فلننظر ماذا دهاها؟! بينما كان الناس فى هناءة وسعادة جاءهم هؤلاء ليستأصلوهم من الجذور ولقد دخلوا البصرة وهم لسواد بشرتهم كقطع الليل المظلم سودا تجلببوا بالسواد، فكان لهذا اللون الحالک حق فى تمديد لون معاكس؛ أحاطوا بالمدينة من جميع أطرافها وباغتوا القوم فلم يتركوا وليدا أو شيخا أو غادة إلا وأوردوهم كأس الحمام، وأى فزع عظيم هذا الذى دبّ فى روح أهلها، فأبيضّت لشدته رؤوس الغلمان وكانت النار التى أشعلوها تحصدهم حصد الهشيم من كل ناحية وصوب.

هذا شارب بعض شرابه أيشرب الدم مكان المشروب، وهذا يطعم المرّ بعد الهناءة والأمان، وذلک يروم النجاة فيلقى البوار، وأخ يلقى أخاه صريعا فلا يستطيع له خلاصا، وأب يجد أعز أبنائه يتقلّب فى دمائه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد جاء هؤلاء الأوغاد أهل المدينة صباحا، فأذاقوهم مرارة يوم لشدته كأنه لم يتركوا قصرا إلا صيروه بلقعا، وروضة إلا آضت، وأنسا إلا استفحل وحشة وانقباضا. لقد اتخذ الزنوج من النساء خادمات لهم بعد أن كانت هذه النسوة يمتلكن الخدم و أخذت سهامهم تنال منهم.

بعد ذلک يرجع إلى نفسه ويعبر عمّا يدور فى قلبه من الهمّ والحزن مشيرا إلى أننى حينما أتذكر ما فعله هؤلاء الزنوج، يشتعل صدرى حقدا أى اشتعال، وتؤلمنى مرارة القهر والذلّ؛ ثم أخذ يشرح ويفصل ما جرى على البصرة من المصائب مستعينا بـ «ربّ» للدلالة على الكثرة: ربّ بيت قد هدم على رؤوس الأضعاف والأيتام بعد أن كان مأوى

لهم،[1] رب قصر انفتحت أبوابه للطغام وکان علی الکثیرین صعب المرام، وکم من رجل غنی نهبوا ما یملک فترکوه فقیر، ورب شمل جامع أصبح شتتا.

یخاطب الشاعر صاحبیه[2] ویقول: یا صاحبی مرا بالبصرة مرور المریض الذی أوشک علی الموت، (کأنه یرید أن یقول أنکما ستعانیان من المرض و الموت فور رؤیتکما لها علی هذه الحالة) واسألاها وستعدمان جوابا لها وکیف لها أن تجیب؟! أین الزحمات و الضوضاء فی أسواق صادرة واردة؟ أین قصورها ومبانیها؟ کل ذلک أصبح رمادا وترابا.

هنا یدلنا الشاعر علی وجه من وجوه الحرب آنذاک فیقول: سلّط البثق وهو مقذوفات المنجنیق الملتهبة، ثم الحریق. فما الذی یبقی أمام هولهما؟ لقد تهدمت أرکان المدینة شر انهدام، لقد أقفرت تلک الدیار من الناس والحیوانات، ولا تری إلا أشلاء الأجساد ورؤوسا مهشمة ووجوها ملطخة بالدماء.

لقد أذلت تلکم الرجال عنوة بعد طول عهدهم بالعزّ، وتری تلک الوجوه ذلیلة خاضعة والریاح تذر غبارها علیهم بعد عزّ، ثم یرجع الشاعر ویخاطب صدیقه قائلا: بل زورا المسجد وطوفا بساحته واسألاه وإن لم یجب عن المصلین وعمن کانوا یقضون اللیل فیه مصلین خاشعین لله وعن قاریء القرآن طوال عمره أین طلاب العلم؟ بل أین شیوخهم أصحاب العقول النیرة والعلم الغزیر؟

منهج القصیدة

إذا کان شعر ابن الرومی عامّة فریدا فی منهجه الذی اختطه له، فکذلک هو فرید فی رثاء المدن التی أضفی علیها تجسیدا، یعدّ الأول من نوعه، من حیث الدقة فی الإحاطة بکل صغیر وکبیر؛ ومن أشهر مراثیه فی المدن، رثاؤه للبصرة وتصویر المذبحة التی قادها "علی بن محمد "علی رأس الزنج، فأتی علی المدینة کلها. (الحر، ١٩٩٢م: ١٧٧)

١. بذلک یشیر ابن الرومی إلی أن هذا العصر اشتهر بدُور العجزة والأیتام وذلک مظهر دینی انسانی.
٢. هذا الأسلوب متداول عند الشعراء منذ العصر الجاهلی، وسنبحث عنه فیما بعد إن شاءالله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلغ ابن الرومى فى قصيدته هذه أفق الحرية، ومضى منعتقا من قيود المدح والهجاء، ومن نقمته على المنعمين و شهواته للطيبات من المطعومات والغانيات، لأنه بلغ فى مداه الفنى الخاص، يسبح فى نعمة الجمال، فلا يعلق به ذر المشانع الآثمة، فهو لكل خير وحق وبهاء؛ إنه خلص من الواقع إلى عالم الصورة؛ يذكر ابن الرومى محارم الإسلام، ويعد ذلک الحدث بعيدا عن التصديق حتى فى الأحلام ولكنه حدث فماذا يفعل؟

يختلف رجل الفن عن غيره إزاء الأحداث فى أنه لايشرح ويمنطق ويحاكم كما يفعل الخطباء، ولايسرد الحوادث كما يفعل المؤرخ، أو يتربص كما يفعل السياسيون، ولا ينفر الجيوش سواء نجح أم لم ينجح كما يفعل رجل الحرب، ولايقف كالبلهاء مكتوفى الأيدى فاغرى الأفواه أو يولى كما يولى الجبناء؛ بل رجل الفن الأصيل أول ما يقوم، بعد أن يفلت من ربقة الصدمة الأولى، إلى أدواته، وألواحه، ووسائله ليثبتها، وهكذا فعل ابن الرومى، أخذ يبين بأسلوب الشاعر المصور ما حل بالبصرة، بعد أن بين منزلتها فى صنع الحضارة؛ فالبصرة موضوع فكرى وابن الرومى مفكر موهوب؛ فهو يأسى جزعا للمقدار المشترک بينهما من حيث إنّهما كائنان فى كائن حى واحد. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٣٢ -٣٣٣)

لم يستطع ابن الرومى أن يتخلص من أسلوب "أبى تمام" فى قصيدة عمورية. إن منهج ابن الرومى فى قصيدته هذه يشبه أسلوب الإمام على بن أبى طالب (ع) فى التهويل على السامعين خطابيا وتفجيع الحادثة كل تفجيع، ثم دعوة الناس إلى أن يثأروا وينتقموا لله لا للبشر ويتداركوا قصورهم قبل أن يتم الفوات.

هذه القصيدة تحاول السيطرة والتدرج الذكى البارع واللف والدوران العقليين للسيطرة على الجمهور بوصف مواطن الفاجعة، وكذلک هذه القصيدة سمفونية تضج فيها عدة أوتار؛ ومن جهة أخرى هذه القصيدة تنزع إلى أسلوب الخطابة إقناعا، وتفصيلا وبراعة حيلة.

فابن الرومى فى هذه القصيدة أخذ يعرض مشاعره توّا بعد أن حدّد المتهم صاحب الزنج بوصفه "باللعين" ولا نخال أن شاعرا شرقيا أو غربيا بلغ مبلغ "ابن الرومى" فى عرض الفاجعة ثم نقلها إلى القارىء. (نفس المصدر: ٣٢٦-٣٢٧) فقد رثى البصرة لهفة

صادقة علی جمالها المهدم وعجب من الناس کیف یرتاحون إلی مثل ذلک الانتهاک ولایثورون ولاینتقمون له، وحضّهم بلهجة فیها حمیة وشدة وفیها قوة مؤثرة وهکذا نلمس فی رثاء البصرة نفسه الحساسة فی تشاؤمها من الحیاة وأسفها علیها. (الفاخوری، ۱۳۷۷ش: ۵۳۳)

أسلوب القصیدة

أسلوب ابن الرومی فی شعره (وفی هذه القصیدة خاصة) أقرب إلی أسلوب النثر، فمن تطویل القصائد من غیر کلل، ومن عنایة بالطرق المنطقیة، واستخدام الروابط العقلیة، وخروج عن السنة الشائعة بین نظام العرب فی جعل البیت وحدة مستقلة؛ وقد أبقی ابن الرومی البیت مستقلا عما سواه من حیث الأعراب، أما من حیث المعنی فهو جزء من کل لا یتم إلا فی أبیات متعددة. (نفس المصدر: ۵۴۶) وقد تجلّی تأثره بالأسلوب القرآنی وصوره فی أکثر من موضع، کقوله:

دخلوهــا کأنهــم قِطَــع اللّیـــ ـــلِ إذا راحَ مُدلَهِــمَّ الظَــلام

(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳/۳۳۹)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخصائص الفنیّة للقصیدة

۱. التکرار والتفصیل:

کما نعلم أنّ ابن الرومی رجل التفصیل والتکرار وبسبب تفصیلاته، نلاحظ أن شعره أقرب إلی أسلوب النثر وهذا الأمر یلفت نظر کل قاریء أو سامع عندما یسعترض قصیدة رثاء البصرة. نعم عندما نلقی النظر علی هذه القصیدة نشاهد أن ابن الرومی یکرر المعانی ویقوم بعملیة التفصیل، کما نری أنّه یکرّر الألفاظ و یعیدها کثیرا، مثل: "أی" و"لهف نفسی" و"أین" و"من" ومع کل لفظ مکرر، معانی مکررة فی إطار واحد. کما یقول "الأستاذ العقاد": «إن هذا الاستقصاء کان سببا من أسباب الإطالة و لکنه لم یکن

كل السبب ... يوقعه الاستطراد – الاستغراق فى المعنى– تارة فى إهمال اللفظ، وتارة أخرى فى الأساليب النثرية التى ينفسح غيرها للإسهاب والإطناب والتفصيل والمراجعة والاستدراک، فينظم فى هذه الحالة وكأنه ينثر، إلا أنه لا يخلو من الشاعرية ولا يسف إلى طبقة المتن المنظوم و"الألفيات" التى ليس فيها من الشعر إلا أنها موزونة مقفاة.» (العقاد، ١٩٥٧م: ٣١٦ و٣٢٤)

نعم، ثمة ظاهرة التكرار فى هذا الوصف؛ فالشاعر فى مبالغته وتدرجه بالمعنى، صورة بعد صورة، إنما هو يكرّر فى الآن ذاته؛ فالمبالغة إذن مبالغة تكرارية، والتدرج تدرج تكرارى، يستعيد المعنى ذاته، بوسعه، يفصله ويعلله ويبالغ فيه، أو كما يقول "ابن رشيق": «يقلبه ظهرا على عقب حتى يميته.» (الحاوى، ١٩٨٧م: ١٨٧)

يتكلم شاعرنا فى مستهل كلامه وفى الأبيات الخمسة الأولى عن الفاجعة بشكل عام، وعن تأثيرها على نفسه بل على نفس كل إنسان ذى شعور وعاطفة، ويذكر بأن انشغال عينه بالدموع وانشغال نفسه بالهموم والأحزان من هذه الكارثة جعله لاينام، كارثة تكاد لا تتخيل ولا تظن. وبهذا يأتى الشاعر باستهلال قوى من حيث عرض الحالة الذاتية التى انغمر فى جوها،ومن ثمّ ينتقل إلى التعبير عن تفصيلات الموضوع، مما أصاب البصرة من الهموم والحرق والعدم والحزن والهم والتفجع والهلاک، بعدما كانت عليه من العمران والخير والعزة والسعادة و...

وبالتالى، نشاهده يكرر المعانى ويفصلها، وهذا مع وصف دقيق فى تفصيل الموضوع، مصحوبا بالتحسر والتلهف عليها وعلى أهلها حسرةً كالنار المتقدة فى أعماق الشاعر، حسرةً تجعله نادما وستبقى هذه الحسرة فى الصدر على مر السنين.

لهف نفسى عليک يا معدن الخيـ ـرات لهْفاً يَعضُّنى إبهامى
لهف نفسى يا قُبَّةَ الإسـ ـلام لهفاً يطولُ منه غرامى

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

فالشاعر يأتى بـ «لهف نفسى» خمس مرات متواليات فى القصيدة ليخلق جوا خاصا توحى به كلمة «لهف» وهى تشير إلى الخشية والحسرة، الخشية من تفاقم الخطب، ومن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصير الراعب والحسرة على ما حصل من فواجع. إن هذا التلهف المتلهب فی زفرات شاعرنا المتأججة بنار الأسى تصور فتنة تثلم مدينة سمحاء، يرمز بها إلى الإسلام الذی ترفع شعاره، بحصانة أبناءها وحصافته؛ وبهذا التلهف قد سجل الشاعر هذه الثورة الزنجية بنفس طويل، وإن ضن بتقديره التاريخ، فإن على الفن والأدب، أن يعرف له القدر. (الحر، ۱۹۹۲م: ۱۸۷)

فهناک سؤال يطرح نفسه؛ ما هو السبب الرئيسى لهذه التلهفات والحسرات للشاعر؟ فابن الرومی بنفسه يقوم بالإجابة عن السؤال فی هذه القصيدة بأجمعها، يعنی إذا نظرنا إلى أی بيت منها نجد الجواب، لأنه كلّما يتكلم عن الكارثة يقوم ببيان ما كانت عليه هذه المدينة، قبل الهجوم، من الخيرات على أسلوب التضاد والمقابلة. فعلى سبيل المثال، نراه فی البيت التاسع إلى الحادی عشر يخاطب البصرة قائلا: «يا معدن الخيرات» و»يا قبة الإسلام» و»يا فُرضة البلدان» هذا كله يؤكد على أنه كانت لها مكانة مرموقة بين البلدان آنذاک، لأنه لو كانت البصرة مدينة تجارية أو ذات موقع خاص لما رأينا ابن الرومی ينخلع قلبه رعبا وحزنا لما حل بها، فهی مركز فكری هام من مراكز العالم الإسلامی المتحضر، كثيراً ما تفوقت مدارسها على مدارس الكوفة وبغداد وقرطبة، بل هی كانت بمثابة الينبوع استقت منه الحواضر فی العالم الإسلامی الأخرى، وقيمتها أنها قبة الإسلام فكريا وأحد مصادر الثروة والغنى الهامة وثغرا بحريا فريدا وذات مقام عزيز شامخ ومركز سيادة مرموق. (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۲۹)

فلهذا، نرى أن البصرة فی رثائه، حاضرة ممجدة السيرة، أصابتها نكبة لم يشهد قبلها العرب مثلها فی حروبهم؛ ويعمل الشاعر على تجسيد المدينة بساكنيها، فكل فعل يقع على المواطنين، إنما يصيب المسكون والساكن معا، فالحجر والبشر، كل لايتجزأ؛ إذ إن تخريب البناء يشرّد أهله ويذهب به فلا البيت يبقى ولا من كان بداخله يظل فيه. فهذا ما رمى إليه شاعرنا حين أكمل المأساة بقوله الذی جعله يشير إلى المدينة من خلال أهلها ويؤكد على هذا التفجع بترديد «كم» الخبرية ما يقرب من ثمانی مرات، وذلک ليصوّر الفاجعة بآثارها الحسية:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كم ضنينٍ بنفسه رامَ مَنْجى | فتلقّوا جبينه بالحسام
كم أخٍ قد رأى أخاهُ صريعاً | تربَ الخد بينَ صَرْعى كرامِ
كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنيه | وهْوَ يُعلَى بصارمٍ صمصام
كم مُفدىً في أهلِه أسْلمُوه | حين لم يحْمِه هنالك حامى
كم رضيع هناكَ قد فطموه | بشبا السيف قبل حينِ الفطام
كم فتاةٍ بخاتِم الله بِكرٍ | فضحوها جَهْراً بغير اكتتام
كم فتاةٍ مصونة قد سبوْها | بارزاً وجهها بغير لثام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

وبعد ذلك توجّه نحو حرمات المسلمين وأخذ يشرح حالتهن بتفصيل معيدا كلمة «من» الاستفهامية، لكى يحض المسلمين على الدفاع عن شرفهم وحرمتهم:

من رآهُنَّ فى المساقِ سبايا | داميات الوجوهِ للأقدام
من رآهنَّ في المقاسم وسْطَ الـ | ـزنج يُقسَمْنَ بينهم بالسِّهام
من رآهُنَّ يُتّخذنَ إماءً | بعد ملْكِ الإماء والخُدام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالتالى، يقوم الشاعر بالمقابلة بين حالة البصرة قبل الهجوم وبعده واصفا إياها فى كلتا حالتيها وهو يشرح بالتفصيل، التجارة الرابحة والبيوت العامرة بالسكان والنعم الكثيرة والقصور الضخمة والدور الرائعة والأبنية الشامخة والأسواق المفروشة بالرخام والسفن الذاهبة والآيبة من البصرة وإليها والمساجد العامرة الكثيرة المملوءة بطالبى العلم وأصحاب العقول النيرة والعلم الغزير...

كما شاهدنا أن شاعرنا استوعب بشعره أرجاء البصرة بأكملها وما ترك شيئا إلا وقد وصفه. نعم إن ابن الرومى يأتى فى قصيدته بالموضوعات الشعرية المتعددة والصور الفنية والمسحة المتناغمة فى أسلوب القصيدة بناء وشكلا. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٤٠)

وقد جعل ابن الرومى المرحلة الأخيرة من قصيدته وصفا لتهديم القصور وتحريق أركانها التى كانت قبل تلك الهجوم الشرس على عزة بنيان قوى، ولقد صارت تلك

القصور، وهاتیک الدور تلالاً من الرکام والتراب بعد أن هدمها الزنج. یقوم الشاعر بالتفصیل واستیعاب تمام جوانب الهدم فی البصرة مشیرا إلی الأدوات الحربیة التی استفیدت فی هدم البصرة ومنها البثق وهو أدات حربیة تشبه المنجنیق ترمی منها الرصاصات الناریة، ویقول لقد تحکم الحریق والدمار بأبنیتها فتهدمت أرکانها شر انهدام.

٢. المیولة إلی الوصف:

مما یسترعی انتباهنا فی شعر ابن الرومی عامة وهذه القصیدة خاصة، هو میولة الشاعر إلی الوصف واهتمامه بترسیم جوانب الشیء بأکملها «لعل انطواء الشاعر علی نفسه جعله یمیل إلی الوصف أبدا وقد خالط الوصف أغراض شعره بجمیعها، فإذا هجا فإنه یصف مهجوه وإذا رثا فإنه یصف المیت والمرثی وکذلک فهو إذا تغزل فإنما یصف حبیبته. (الحاوی، ١٩٨٧م: ١٨٠-١٨١)

٣. النزعة الجاهلیة و الواقعیة الحسیة:

من المیزات الأخری التی تلفت النظر فی هذه القصیدة، هو انحیاز الشاعر إلی زملائه الجاهلیین فی بعض الأسالیب والمعانی؛ فهو فی البیت التاسع والثلاثین والبیت الأربعین حذا حذو الجاهلیین فی الندا، فعندما أراد أن ینقل إلی السامع صورة محسوسة تتملاها وسائل الإدراک بوضوح، طرح باب التعبیر الجاهلی بقوله "عرجا صاحبی" ثم "فاسألاها" ویقول:

عرِّجــا صاحبــیَّ بالبصــرةِ الزَّهْـ ـــراء تعریــج مُدنــفٍ ذی ســقام
فاسْــألاها ولا جــوابَ لدیهــا لســؤال ومــن لهــا بالــکلام

(ابن الرومی، ٢٠٠٢م: ٣/٣٤٠)

فهذا أسلوب جاهلی معروف وکثیر الاستعمال ویذکرنا بقول «امرئ القیس»:

قفا نبک من ذکری حبیب ومنزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقوفـا بها صحبى علـى مطيهم | يقولون: لاتهلک أسـى وتجمل
(البستانی، ۱۳۷۹: ۱/ ۳۱)

وبعد ذلک، یمیل الشاعر إلى استعمال کلمة «أين» المتكررة للسؤال عن البصرة العامرة بالسكان بما فيها من القصور والدور والفلک مائلا إلى الشعراء الجاهليين فی السؤال عن منازل الحبيبة العامرة ورسمها بين الدخول فحومل وحدوج المالكية وخلايا السفين والأثافی و...فيقول:

أين ضوضـاءُ ذلک الخلـقِ فيها | أيـن أسـواقُها ذواتُ الزّحـام
أيـن فُلْـکٌ فيهـا وفُلْـکٌ إليها | مُنشـآتٌ فـى البحـر كالأعـلام
أين تلـک القصورُ والـدورُ فيها | أيـن ذاکَ البنيـانُ ذو الإحـكام
(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳/ ۳۴۰)

ثم يتجه نحو هذه المدينة المهدمة بعد الهجوم، وهذا الأسلوب أسلوب جاهلی أيضا، فكما أن الشاعر الجاهلی يتذكر منازل الحبيبة ثم يرجع إلى الأطلال والدمن وما عليها من الهدم والفنا، فهذا ابن الرومی أيضا، يميل إلى هذا الأسلوب فی أطار جديد وحضارة جديدة، فإنه يبز الشعراء جميعا بما امتاز به عن قدرة على التصوير فهو أبدا منساق وراء ملكته الغالبة. (شلق، ۱۹۶۰م: ۲۳۵) فهو يقول:

وخلتْ مـن حُلولها فهْـى قَفْرٌ | لا ترى العيـن بين تلک الأكام
غيـرَ أيْـد وأرْجُـلٍ بائنـاتٍ | نُبِـذَتْ بينهـنَّ أفـلاقُ هـام
ووجـوهٍ قـد رمَّلتْهـا دمـاءٌ | بأبـى تلكـمُ الوجـوه الدوامى
وطِئـتْ بالهـوانِ والذُّلِّ قسـراً | بعد طـولِ التبجيـلِ والإعظام
فتراهـا تَسْـفى الريـاحُ عليها | جاريـاتٍ بهبـوة وقتـام
خاشـعاتٍ كأنّهـا باكيـاتٌ | باديـاتِ الثغـور لا لابتسـام
(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳/ ۳۴۰)

لايستطيع القارىء أن يتخلص من جو الفاجعة، لأن الشاعر نقلها إليه نقلا أمينا بارعا فلا يهمّه بعد ذلک أن يوجد فی عصر ابن الرومی أو لايوجد أن يشهد نكبة البصرة أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لایشهد.

انظر فی کلمة «بائنات» بالنسبة إلی الأرجل والأیدی، ذلک تجسید واضح مؤثر کأنک وأنت تجاوزت مئات السنین تری أمامک ما وصفه الشاعر، الأیدی والأرجل مفصولات بعضها عن بعض وقد انتثرت بینها قطع من الجماجم، «أفلاق هام». (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۳۵-۳۳۶)

۴. الصور القویة الإیحاء:

تتلاحق أبیات ابن الرومی مصورة للمتلقی تصویرا قوی الإیحاء یعتمد علی الحساسیة الفنیة المستقلة بالإضافة إلی الاعتماد علی العقل.

۵. الاهتمام بالمعنی أکثر من اللفظ:

لم یکن ابن الرومی الذی شذ فی سواد شعره، لیقلد فی فنه؛ وقد امتاز عن جمیع سالفیه، بقلة اهتمامه للصیاغة اللفظیة وجمالات البدیع المموهة الذائعة فی عصره؛ فهو یهتم قبل کل شیء لإبراز الإحساس فی أدق تفاصیله وابتکار الصور والمعانی الجدیدة واستقصائها إلی أبعد غایاتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۶. میزات ألفاظه وقلة الإتیان بالصناعات الللفظیة:

ألفاظ هذه القصیدة تحتوی علی الزخم الشعری، و الشاعر یضعک توا بایحائیة ألفاظه المباشرة فی الجو الکامل الذی ارتضاه هو نفسه، غیر مستعین بک إلا بوصفک طرفا ثانیا تلقائیا لتجربة فنه. (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۵۱)

أما لفظه من حیث هو صحیح أو خطأ، فلفظ عالم النحو مطلع علی الشواهد العربیة ولاسیما فی القرآن؛ من هنا لم یذکر "الأشیاء" إلا ممنوعة من الصرف وهی مصروفة فی قول بعض القیاسیین من النحاة لأنها جمع شیء. (الحر، ۱۹۹۲م: ۳۳۰)

إنه لم یجعل اللفظ شغلا شاغلا فی صناعته، ولم یحفل به إلا لأداء المعنی الذی

يريده ومن ثم لم ينشغل باللفظ ولم يبد على معناه أثر الجهد فيه، وبهذا سلم من لعب الجناس اللفظى والمحسنات المموهة مع أنه نشأ فى العصر الذى نشأت فيه هذه المحسنات. (نفس المصدر: ۳۲۴- ۳۲۵)

ولاريب أن فى شعر ابن الرومى آثارا من البديع، كالجناس و الطباق وإن فى بديعه أحيانا بعض الإسراف؛ إلا أن بديع ابن الرومى مصادف لامنشود، يعرض للشاعر فلايرى بأسا من الأخذ به أو لايعرض فلا يسعى فى طلبه إلا نادرا لإبراز معنى دقيق. (الفاخورى،۱۳۷۷ش: ۵۲۵)

كما قلنا إنّه من بين الصناعات البديعية التى اعتمد عليها الشاعر صنعة الجناس والطباق ومراعاة النظير، ومما يلفت النظر فى هذه القصيدة هو اهتمامه بالطباق قصدا لبيان حالة البصرة قبل الهجوم وبعده وزيادة حدّة التفجع وشدة الألم، فيطابق بين الحسن والسيء، والمحبوب والقبيح، فيقول فى البيت الثانى عشر:

لهـف نفسـى لجمعـكِ المتفانـى   لهـف نفسـى لِعِـزِّكِ المُسـتضام

(ابن الرومى، ۲۰۰۲م: ۳۳۹/۳)

فالتضاد هنا بين «العز» و«المستضام» وإيهام التضاد بين «جمع» و«المتفانى». وهناك العديد من الأبيات التى وظّف فيها الشاعر الطباق للتعبير عن مشاعره تجاه هذا الحدث المؤلم وإعطاء صورة واضحة عنه؛ وقد تجلّى ذلک بوضوح فى الأبيات التالية من هذه القصيدة: فى البيت الخامس (مستيقظ، ورؤيا، ومنام) والبيت الثامن عشر (خلف، أمام) والبيت الثانى والعشرين (أب، بنين) والبيت الرابع والثلاثين (أرخص، غلا) والبيت السابع والثلاثين (ذى نعمة، محالف الإعدام) والبيت الثامن والثلاثين (باتوا أجمع شمل، تركوا شملهم بغير نظام) والبيت التاسع والأربعين (الهوان، التبجيل، الذل، الإعظام) والبيت الواحد والخمسين (باكيات، ابتسام) والبيت الثالث والخمسين (اسالاه، الجواب) والبيت الخامس والخمسين (فتيان، أشياخ).

ومن المحسّنات المعنوية التى اعتمد عليها الشعر فى هذه القصيدة مراعاة النظير؛ فجاء ذلک فى البيت الأول (مقلة، الدموع) والبيت الرابع عشر (المدلهم، الليل،الظلام) والبيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواحد والثلاثين (إماء، خدام) والبيت الخامس والثلاثين (بيت، مأوى، ضعاف، ايتام) والبيت الثانى والأربعين(منشئآت، فلک، بحر، أعلام) والبيت الثالث والأربعين(قصور، دور) والبيت الرابع والأربعين(رماد، تراب، تلال، رکام) والبيت السابع والأربعين (أيدى، أرجل، هام) والبيت التاسع والأربعين (هوان، ذل، تبجيل، عظام).

وأما، بالنسبة إلى الصناعات البيانية، فقد كان الاعتماد عليها قليلا؛ ففى البيت الرابع عشر مثلا، عندما أراد الشاعر أن يصوّر لنا شدّة سواد قلوب الزنوج ووجوههم شبّههم بالليل ووصف الليل بالمدلهم، ليبالغ فى خبثهم، فيقول:

دخلوهــا كأنهــم قِطــع اللّيــــ ـــلِ إذا راحَ مُدلَهِــمَّ الظــلام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

وفى البيت السابع عشر، يقول:

أيَّ هَــوْل رأوْا بهــمْ أيّ هَــوْلٍ حُــقَّ منــه تشــيبُ رأسُ الغلام

(المصدر نفسه: ٣٣٩/٣)

وكذلک فى هذا البيت قام الشاعر بتوظيف الكناية (حق منه تشيب رأس الغلام) ليشير من خلال ذلک إلى شدة هذا الفزع العظيم، هذا الذى دب فى روح أهل البصرة فابيضت لشدته رؤوس الغلمان.

وأما فى البيت الرابع والعشرين والذى يقول فيه:

كــم رضيع هنــاکَ قــد فطموه بشــبا الســيف قبل حينِ الفطام

(المصدر نفسه: ٣٣٩/٣)

ففى هذا البيت يعتمد على الكناية للتعبير عن قتل الأطفال فى مهدهم على يد الزنوج وهو أبشع قتل. وفضلا عن ذلک، نستطيع أن نعدّ من البيت التاسع عشر إلى البيت السادس والعشرين، كلها كناية عن شدة المصيبة والألم والدمار.

٧. وزن القصيدة:

الوزن التفصيلى على "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" وهذا الوزن مناسب لقصائد الرثاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويساعد على تنغيم النفس الشعرى فينتج عن ذلک الاتحاد بين الصورة والإيقاع فتكون القصيدة كموج يتلاحق فتؤثّر تأثير بالغا على المتلقى يدرک من خلاله هول المصاب كما يريد أن يصوّره الشاعر.

٨. صناعة ابن الرومى الخاصة:

نلاحظ فى صناعة ابن الرومى الإكثار من المشتقات كأسماء الفاعل والمفعول والزمان والمكان وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة وكذلک التنويع فى استخدام المصادر بحيث لم نلاحظ مثلها فى شعر غيره ونحسب أن الافراط فى استخدام المشتقات هو الوسيلة التى لا بد منها للشاعر العربى الذى يريد أن يتناول المعنى من جميع نواحيه، ويتدرج به فى مختلف درجاته، إذ ليس فى اللغة العربية ظروف كالظروف التى يشتقها الأفرنج من معظم الصفات والأسماء بإضافة صغيرة فى أول الكلمة أو فى آخرها فتدل على المعنى المقصود، و تدل كذلک على اختلاف الدرجة والقوة فى أداء ذلک المعنى، فإذا أراد الشاعر العربى أن يلتفت إلى هذه الفروق، فلا بد له من الاستعانة على ذلک بالمشتقات والأفعال المزيدة كما كان يفعل ابن الرومى، إلا أنه كان يسرف فى جمعها معا حتى تنبو بها الأذن فى بعض الأبيات. (العقاد، ١٩٥٧م: ٣٢٣)

ARCHIVE http://Archive.sakhrit.com

ومنها فى قصيدة "رثا ء البصرة":

لرأينـا مُسْـتَيْقظين أمـوراً   حسـبُنا أن تكـونَ رُؤيـا منـام
أقـدم الخائـنُ اللعيـنُ عليهـا   وعلـى الله أيَّمـا إقـدام
طلعُـوا بالمُهَنَّـداتِ جِهْـراً فألقـتْ   حملهـا الحامـلات قبـل التَّمـام
كـم أغصُّـوا من شـاربٍ بشـراب   كـم أغصُّـوا مـن طاعـمٍ بطعـام
كـم رضيـع هنـاکَ قـد فطمـوه   بشـبا السـيف قبـل حيـنِ الفطـام
مـن رآهنَّ فى المقاسـم وسْـطَ الـ   زنـج يُقسَـمْنَ بينهـم بالسِّـهام
فاسْـألاها ولا جـوابَ لديهـا   لسـؤال ومـن لهـا بالـكلام
أيـنَ عُمَّـاره الأُلـى عمَـروهُ   دهْرَهُـمْ فـى تـلاوة وصيـام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣/٣٣٠-٣٤٠)

أما لغته، فهی سهلة طبیعیة، غنیة، دقیقة، بریئة من الابتذال وبعیدة عن الجزالة والترفع وهی من ثم أقرب إلی لغة النثر البلیغ. (الفاخوری، ۱۳۷۷: ۵۴۶)

۹. الوحدة العضویة:

من العلامات البارزة فی هذه القصیدة (وهی المیزة العامة لشعره) هی طول نفسه وشدة استقصائه المعنی واسترساله، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامیین الذین جعلوا البیت وحدة النظم، وجعلوا القصیدة أبیاتا متفرقة یضمها سمط واحد، قلّما یطرد فیه المعنی إلی عدة أبیات وقلّما یتوالی فیه النسق توالیا یستعصی علی التقدیم والتأخیر والتبدیل والتحویر، فخالف ابن الرومی هذه السنة وجعل القصیدة کلا واحدا لا یتمّ إلا بإتمام المعنی الذی أراده علی النحو الذی نحاه. (الحر، ۱۹۹۲م: ۳۱۶)

النتیجة

إن ابن الرومی وإن لم یشغل نفسه طویلاً بالرثاء بل یمکن أن نقول إن شعر الرثاء عنده قلیل بالنسبة لحجم دیوانه إلا أن رثاءه صادق اللوعة عمیق التفجع، یأتی الخیال لیسعف العاطفة بأوصافه فیرسم معالم الفجیعة، ویلونها بألوان الأسی القاتمة، وتلح النزعة العقلیة فی رثائه ووجودها قد یکون مقبولاً فی شعر الحکمة والمدح والفخر، ولکنه أمر حدیث أن یتربع علی قسمات قصیدة الرثاء عند ابن ابن الرومی.

فیما یلی نأتی بأهم نتائج البحث:

۱. من حیث اللفظ؛ الألفاظ فی هذه القصیدة کنموذج من شعر شاعرنا واضحة لا لبس فیها ولا غموض تستجیب لمنازع عصر ابن الرومی.

۲. من حیث التلاؤم بین اللفظ والمعنی؛ لقد وفّق الشاعر فی ذلک بصورة فنّیة فأصبح اللفظ فی خدمة التعبیر عن المعانی والتجارب الشعوریة والشعریة للشاعر وهذا بشکل لا یثور أحدهما (اللفظ والمعنی) علی الآخر.

۳. کما نعلم؛ لقد وصلت الکتابة فی العصر العباسی الثالث إلی أوج مجدها، ففرضت

على الشعر أساليبها التى تتوخى الوضوح والتسلسل والاعتماد على ركائز منطقية، لذلک نجد سهولة البينة فى شعر ابن الرومى الذى هو مظهر لذلک التأثير.

۴. من حيث الوصول إلى الغاية، تجد القصيدة من روائع الأدب العربى والأدب الإنسانى تتلاقى مع الخطوط العالية التى تعبر عن أصفى إطلالات الإنسان من مشارفه البعيدة فى صعوده إلى الأعالى.

۵. الانتقال السريع إلى غرضه مباشرة دون تطويل فعلى سبيل المثال؛ وصف صاحب الزنج بالخائن اللعين دون أن يسميه، تحقيرا له وزيادة فى نفرة القلب من اسمه وأعماله، ثم سخر من ادعائه الإمامة، رافضا دعواه بالدعوة عليه ثم أخذ يتلهف على المدينة معددا معالمها الحضارية بأسلوب شعرى أخاذ؛كأن ابن الرومى خطيب وقف بين الناس يبين لهم هول الكارثة ويحضهم على الثأر، فالقصيدة تجمع ثلاث خصائص فى منهج واحد الخطا بة والكتابة.

۶. من حيث الصور المستعملة فى القصيدة؛ كل ما أورده الشاعر بشأن المدينة يغطى صورا تهويلية مثيرة متتابعة، يزجيها بما وهب من براعة تساعده على أن يستل الرحمة من قلوب من يعطف على فتنة الزنوج لمطالبتهم بالحرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن خلكان، أبى العباس شمس الدين احمد بن محمد بن ابى بكر. ۱۹۷۷م. *وفيات الأعيان وإنباء أبناء اهل الزمان*. شرح وتحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار الصادر.

ابن الرومى، على ابن عباس. ۲۰۰۲م. *الديوان*. شرح الأستاذ أحمد حسن بسج. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصارى. لاتا. *لسان العرب*. طبعة مصورة عن طبعة بولاق معها تصويبات وفهارس متنوعة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة.

البستانى، فؤاد أفرام. ۱۳۷۹ش. *المجانى الحديثة*. تهران: انتشارات ذوى القربى.

البستانى، بطرس. لاتا. *دائرة المعارف*. بيروت: دارالمعرفة.

حاج حسن، حسين. ۱۹۸۷م. *أعلام فى العصر العباسى*. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع.
الحاوى، أيليا. ١٩٨٧م. *فن الوصف*. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.
الحر، عبد المجيد. ١٩٩٢م. *ابن الرومى*. بيروت: دار الكتب العلمية.
حمدان، محمد. ٢٠٠٤م. *أدب النكبة فى التراث العربى*. دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.
الرومى، ياقوت. ١٩٢٣م. *معجم الأدباء وطبقات الشعراء*. تصحيح: د.س.جرجيلوث. الهند: المطبعة الهندية.
شلق، على. ١٩٦٠م. *ابن الرومى فى الصورة والوجود*. دار النشر للجامعيين.
ضيف، شوقى. لاتا. *فنون الأدب العربى(الرثاء)*. القاهرة: دار المعارف.
طاهرى، على. ٢٠٠٣م. *الرثاء فى الأدب العربى*. مجلة آفاق الحضارة الإسلامية. العدد الحادى عشر. السنة السادسة.
العقاد، عباس محمود. ١٩٥٧م. *ابن الرومى حياته من شعره*. القاهرة: مكتبة السعادة.
الفاخورى، حنا. ١٣٧٧ش. *تاريخ الأدب العربى*. تهران: مكتبة توس.
فروخ، عمر. ١٩٦٨م. *تاريخ الأدب العربى*. بيروت: دارالعلم للملايين.
الكفاوين، شاهر. ١٩٨٤م. *الشعر العربى فى رثاء الدول والأمصار حتى نهاية سقوط الأندلس* (رسالة لنيل درجة الدكتوراه فى الأدب العربى) جامعة أم القرى. كلية اللغة العربية.
مرزبانى، أبى عبدالله محمد بن عمران بن موسى. لاتا. *معجم الشعراء*. تحقيق: عبدالستار أحمد فراج. دمشق: منشورات مكتبة النورى.
معلوف، لوئيس. ١٤٢٣ق. *المنجد فى اللغة*. تهران: انتشارات ذوى القربى.
مقدسى، أنيس. ١٩٧١م. *أمراء الشعر العربى فى العصر العباسى*. بيروت: دارالعلم للملايين.
المقرى، محمد عبد الغنى حسن التلمسانى. ١٩٨٨م. *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*. المحقق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر.
نفيسى، على أكبر. ١٣٥٥ش. *قاموس نفيسى (ناظم الأطباء)*. مقدمه محمد على فروغى. تهران: مطبعة خيّام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

رواية زمن البوح
بين الالتزام الدينى والاتجاه الواقعى

سيدابراهيم آرمن*
نيلوفر خدابخشى**

الملخص
القصّ هو سمة شبه ثابتة لدى الشعوب، والشعب العربى لم يكن بمعزل عن العالم، إذ عرفه منذ القديم، وحفظ بعضا من بطولاته، ومآثره، وتاريخه من خلاله. فعلى امتداد المسافة الزمنية الواضحة فى التاريخ العربى حفظت لنا كتب الأدب، المزيد من القصص، والنوادر، والحكايات، والسِيَر.أما القصة فى خصائصها الفنية فهى حديثة النشأة أخذها العرب عن الآداب الأوروبية وتأثروا فى أصولها ومذاهبها الفنية بتلك الآداب.
فجاء هذا المقال ليركّز على هذا اللون الأدبى عند الأديب الكويتى حمد الحمد الذى تزخر القصة عنده بالموضوعات الواقعية، وتنمّ عن التزامه الدينى وثقافته الإسلامية بحيث يتابع القارئ من خلال أحداث رواياته كافة التغييرات والتحولات الاجتماعية، والثقافية فى الكويت.

الكلمات الدليلية: حمد الحمد، القصة، الرواية، المضمون، الواقع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

*.عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج – أستاذ مساعد.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى
Shams1516@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٢٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٢هـ. ش

المقدمة

يعتبر الأستاذ حمد عبدالمحسن محمد الناصر حمد مواليد ١٩٥٤م من الروائيين المعاصرين بدولة الكويت.وقرر فى بداية الثمانينيات أن يتفرغ لكتابة المقالة والقصص القصيرة، وكان يرسل أعماله القصصية إلى جريدة الرأى العام وهى جريدة يومية تصدر فى الكويت.

صدر أول مجموعة للكاتب بعنوان (مناخ الأيام) وذلك عام ١٩٨٨م، وبعد صدور الكتاب شعر صاحبه بغبطة وهو يتعرف على بعض الردود ال‍إيجابية فى الصحف المحلية، فكتب الأستاذ أياد السبتى فى جريدة السياسة فى ٤-١٠-١٩٨٨م، كلمات مشجعة حيث يقول: بالأمس شعرت بالسعادة تغمرنى عندما ختمت قراءة كتاب حمد الحمد، مناخ الأيام الذى يؤكد خلاله مولد قلم قصصى كويتى يعرف كيف يعبر عن مشاكل ومشاعر بيئته بصدق دون تزييف.

أما الكاتب حسين العنزى فكتب فى جريدة الوطن بتاريخ ١٩-١٠-١٩٨٨م مشيداً وناقداً لمناخ الأيام بقوله: يمكننى أن أقول بأن مجموعة مناخ الأيام تضيف بعدين أساسيين: أحدهما على مستوى الكاتب نفسه الذى استفاد من تجاربه القصصية متمكناً من أدواته متطلعاً لعالم أفضل ننشده جميعاً، وأما البعد الآخر فكان على مستوى القصة وتطورها.

ARCHIVE

والكاتب عندما أصدر تلك المجموعة لم يكن ينشد الشهرة وأضواء الإعلام، وإنما هى رغبة كامنة من الصغر بالمساهمة عبر الكتابة فى تسخير قلمه لمعالجة قضايا المجتمع، وكانت المجموعة الأولى هى صوت ذلك المجتمع الكويتى، وبالذات القصة الأخيرة، مناخ الأيام، والتى تتحدث عن أزمة سوق المناخ، وهى أزمة سوق الأسهم التى عصفت بالمجتمع الكويتى فى بداية الثمانينيات وتركت الكثير من الضحايا، وكان الكاتب أحد الشهود على أحداثها وذلك لكون مقر عمله فى البنك التجارى ملاصقا لسوق المناخ.

بعد تحرير الكويت وفى عام ١٩٩١م تمت بين كاتبنا وبين الأديبة ليلى العثمان مراسلات بشأن كتابة مناخ الأيام، وشجعته الأديبة للانضمام إلى رابطة الأدباء فى الكويت وهى جمعية نفع عام، لها تاريخ عريق تأسست عام ١٩٦٤م، والرابطة بمثابة نادٍ

للشعراء وكتّاب القصة والرواية والنقد والمسرح، وتصدر عن الرابطة مجلة لها تاريخ، هي مجلة البيان(مجلة ثقافية شهرية)، مستمرة بالصدور منذ الستينيات وما زالت.

دخوله في رابطة الأدباء كعضو نشيط فتح له آفاقاً جديدة، وكانت أجواء الرابطة وما زالت مفعمة بالإبداع وذلك بسبب حضور كبار المبدعين الذين كان الكاتب يتابع أعمالهم ويشاهد صورهم على صفحات الصحف أو عبر التلفاز أو الإذاعة، ولكن الآن هو يلتقي بهم مباشرة، ويستمع إلى أحاديثهم فرحا.

واصل الأستاذ حمد الحمد مشواره في الإبداع بنتاجات أهمها: ليالي الجمر، ومساءات وردية، والأرجوحة، وزمن البوح (البدايات)، وزمن البوح (التحولات).وتعتبر رواية زمن البوح التجربة الأولى عند حمد الحمد في عالم الرواية؛ فيتكلم فيها عن المجتمع الكويتي ويختار أساليب جديدة في توجيه بعض الانتقادات إلى عدة محاور يلقي هذا المقال الضوء عليها.

وتعدّ رواية زمن البوح (التحولات) آخر عمل روائي للكاتب، وهي بمثابة تكملة لروايته الأولى زمن البوح (البدايات)، وأحداثها تدور في قالب اجتماعي يمثل التجاذبات الفكرية داخل المجتمع الكويتي في الألفية الجديدة.

لم يتوقف الكاتب عن مساهماته الكتابية سواء بمقالاته في الصحف المحلية أو بإصدار بعض الكتب، فقد أصدر عدة كتب بحثية ومنها كتاب مسافات الحلم وذلك في عام ٢٠٠٥م، وهو كتاب بمثابة سيرة وثائقية للكاتب لأغلب ما سطره الكاتب من مقالات في الصحف المحلية، وما كتب عن أعماله من قبل النقاد، ويحتوي على المقابلات التي أجريت معه منذ بداية رحلته للكتابة، حيث يمتاز كاتبنا بحفظه لكل ما كتبه منذ نعومة أظفاره.وصدر له في بيروت مؤخراً في عام ٢٠١٠م، عن الدار العربية للعلوم كتاب الكويت والزلفي هجرات وعلاقات وأسر، وهو كتاب يبحث في العلاقة بين الكويت وإحدى مدن نجد، وهو بمثابة دراسة في العلاقات التاريخية بين أبناء المنطقة قبل ظهور النفط؛ وقد لاقى الكتاب رواجاً منقطع النظير في معارض الكتب في الكويت والسعودية.

أما الموضوع الرئيس في رواية زمن البوح هو مسألة الدين في عصرنا، واختار

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكاتب شخصيتين مختلفتين أحدهما وليد عبدالله، وهو من الملتزمين بدين الإسلام وممن يريد أن يعيش بالتزامات دينية في المجتمع، وأما الشخصية الأخرى فهي منال، التي درست في الجامعات الأوروبية، وهي متأثرة من الثقافة الأوروبية بحيث تتكلم في بعض الأحيان باللغة الإنكليزية، وترتدي ملابس غير مناسبة في محل العمل؛ وكان وليد يريد أن يترك عمله لأجل وجود منال وسفورها.فالخلاف مستمر في محل العمل بين وليد ومنال، وتعتقد منال أن وليد شخص متكبر ومتخلّف، وهناك بعض القضايا التي جرت بينهما وحدث ما حدث.

وفي الحقيقة يريد حمد الحمد أن يقول إننا مسلمون بالظاهر، ولكن أعمالنا تتعارض والتعليمات الدينية، مشيرا إلى قضية النساء في المجتمع العربي وخاصة في الكويت، وتأثّرهن بالثقافة الأوروبية دون وعي، ويقول: إن النساء يتستطعن أن يتعلّمن ويشاركن في المجتمع وهنّ متحجّات وملتزمات بالأصول الاجتماعية والثقافية لمجتمعاتنا الإسلامية، لأن عدم الالتزام بالمعايير الإسلامية سينتهي إلى فساد المجتمع وتفكك أواصره.

هناك أسئلة كثيرة تدور حول رؤية حمد الحمد وتصوره للمجتمع الذي يرسمه، فأي مجتمع يقصد؟ وأي عالم يرسم؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونستطيع القول إن حمد الحمد في روايته زمن البوح يعتبر من أصحاب الاتجاه الواقعي الذي جمع فيها بين الواقعية والالتزام الديني؛ والقارئ حين يقرأ هذه الرواية يتشجع على إكمال قراءتها لأنها تنشأ من حياة الواقع، وترسم حقيقة حياة الناس من خلال النصوص المليئة بالوضوح دون أدنى تزييف للواقع وهذا هو الحدّ الفاصل بين واقعية حمد الحمد في هذه الرواية والواقعية الأوربية النقدية منها والطبيعية والتي لم تصوّر الواقع كما ادعت بل صوّرته من خلال فلسفة فكرية سوداء آمنت بها.

تحليل ودراسة في مضامين الرواية

الدين والحياة

يُعدّ الدين وتأثيره على مختلف أفراد المجتمع من القضايا المهمة التي طالما شغلت

فكر الأديب فى سرده لهذه الرواية، فهو يشير فيها إلى أنّ المجتمع الكويتى مجتمع مسلم، ولكن للأسف لايراعى واجبات الدين ومتطلباته. فشخصيات هذه الرواية مختلفة ومتعددة، ولكنها لاتهتمّ بالدين وقضاياه اللهمّ إلا شخصيتين وهما وليد عبدالله والأستاذ عبدالهادى؛ وفى الحقيقة يريد الكاتب أن ينبّه أفراد المجتمع رجالا ونساءا إلى القيام بواجباتهم تجاه مجتمعهم وذلك بالاعتماد على المبادئ الإسلامية.

وهذه القضية تبدو واضحة وجلية من بداية الرواية حتى نهايتها؛ ويتجلى لنا ذلك بكل وضوح فى الخطاب الذى أجراه الكاتب على لسان الأستاذ عبدالهادى قائلا: «يا بنى .. إنّ الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر شىء واجب على كل مسلم .. واحنا والله العظيم مقصرين .. مقصرين يا ابنى.» (الحمد، ٢٠٠٩م:١٢٩)

ويشير الكاتب فى روايته هذه إلى أنّ الناس يتظاهرون بالإسلام، ولكنهم لايدركون قيمة الدين وفوائد العمل بمبادئه؛ وهذا الأمر يعتبر أمراً خطيراً للمجتمع الإسلامى، خاصة مجتمع الكويت؛ وفى الحقيقة يرى حمد الحمد أن: «استمرار هذا الأمر سينتهى إلى إزالة الدين من الحياة وسيبقى من الدين الاسم فقط.»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحجاب

الحديث عن الملامح الإسلامية هو نفسه الحديث عن الملامح العربية العامة، كون الهجوم مسدداً إلى الإسلام ولغته المقدسة وحضارته العريقة السامية ومبادئه الإنسانية الخالدة؛ فمنذ الحملات الصليبية الأولى والمعركة لم تنته؛ فتح الغرب نيرانه وإلى الآن لم يخمدها؛ هذه النيران التى لم تكن فقط فى المظهر العسكرى، وإنما لاتزال إلى الآن نيراناً تحاول أن تدمر القيم والمبادئ، وتغيّر ما استطاعت التغيير كى تسهل عليها السيطرة على اعتبار أن الإسلام عقبة كأداء فى وجه المهمة الغربية. (المعوش، ١٩٩٢م: ٢٢- ٢٣)

فبإلقاء نظرة عابرة وسريعة على ما تمّ تدوينه فى النتاجات الأدبية عن المرأة وحجابها، نجد أنّ استعراض الشعر لسفور المرأة وحجابها لم يكن بالقليل ولكنّه غير منتظم ومبوب فى معظمه، وهذا يدلّ على أنّ النساء العربيات لم يكنّ كلهن سوافر كما لم يكنّ كلهن محجبات، والأهم من ذلك أن السفور كان من عوامله الأجواء الثقافية

الخاصة أو الظروف الاقتصادية الصعبة أو الفتن والحروب المفروضة المذللة للمرأة.

إنّ المتتبع لأخبار ما يتعلق بسفور المرأة أو سترها قد يجد أن الأخبار الواردة فی تستر المرأة العربية موفورة كوفرة أخبار سفورها، لكن السفور خلافاً للفطرة السليمة العفيفة التی أودع لها وجَبُل عليها الإنسان، كان لها من دواع مختلفة نشأ معظمها متأثراً بالآداب والتقاليد البالية الجاهلية، ولما بعث النبی صلی الله عليه وآله، جاء بثقافة إسلامية متوقية ومتحذرة بكثير من تلكم الفتن التی كانت تثار من قبل المرأة بسفورها وتبرجها.

إنّ هذا العرف (السفور)، قد اندرس بعد ظهور الإسلام وبقی الالتزام بالحجاب فی معمعة الحرب، وصروف الدهر غاية اعتقادية ذات قيمة ملموسة لن تتخل عنه المسلمة العربية المؤمنة بالله ورسوله. وقد بلغ ذلک مبلغ كماله عند عترة النبی(ص). (الشيرازی، ۱۳۸۸ش: ۱۵۳)

يعتبر موضوع الحجاب موضوعاً هاماً فی هذه الرواية؛ فالصراع الذی حدث بين منال مشاری ووليد عبدالله ما هو إلا بيان واضح لهذه القضية، فتربية النساء بالثقافة الأجنبية وغير الإسلامية لها الأثر السلبی علی المجتمع ممّا يؤدّی إلی هدم الدين بيد النساء، لأنهنّ يعتبرن معلمات المجتمع، أفرادا وأسرا، أطفالا وكبارا. فكل زلّة فی التعامل مع النساء ستنعكس مباشرة علی المجتمع؛ وهذا لايعنی حجبها عن التعرف علی ما لدی الشعوب الأخری من ثقافات ولكن شريطة أن لاتتحوّل إلی مقلّدة عمياء؛ يقول حمد الحمد: إنّ النساء يستطعن أن يستفدن من ثقافات مختلفة مع الحفاظ علی الأصول الإسلامية.

ثمّ يشير إلی الارتداء السیء للمرأة فی المجتمع الكويتیّ، ويصف ما ترتديه سهاد، إحدی شخصيات الرواية، بقوله: «فالزّیّ الذی ترتديه سهاد بدا فاضحاً، تنورة لاصقة تظهر أكثر مما تبطن، منظر مؤذ، و...» (الحمد، ۲۰۰۹م: ۵۱)

ويقول إنّ حجاب المرأة فی محل العمل هام جدا، ويجب عليها أن تعمل بشكل صحيح فی زی مناسب، فالزی إذا كان غير مناسب سينتهی إلی ضعف فی العمل وفساد بين العاملين ممّا يحول دون الوصول إلی المستوی المطلوب فی مجال العمل.

حقيقة الجمال

جمال الرجل يؤثر فى المرأة كما أن جمال المرأة يؤثر فى الرجل أكثر مما يؤثر جماله فيها، ولكن لايؤثر بنفس مقدار تأثيره بجمالها، وهذا الجمال يختلف فى مواصفاته من امرأة لأخرى، وغالباً ما يلفت انتباه المرأة أدب الرجل، وقوّةشخصيته، وبلاغة حديثه، وجمال صوته؛ أما ما يلفت انتباه الرجل بشكل كبير جداً، جمال المرأة الجسمى ومظهرها الخارجى، ويزداد هذا الجمال تأثيراً، إذا ما اقترن بالعلم، والثقافة، والذكاء.

فمن مواصفات الرجل الذى تنجذب إليه المرأة مثلاً، ما قالته امرأة من قبيلة حمير، عندما سئلت عن الرجل الذى تراه زوجاً مناسباً لها كان ردّها هو: «أن يكون محمود الأخلاق، مأمون البوائق، فقد أدركت به بغيتى؛ على أنه ينبغى أن يكون كفواً كريماً، يسود عشيرته ويرب فصيلته، لاأتقنع به عاراً فى حياتى ولاأرفع به ستاراً لقومى بعد وفاتى.» وعندما سئلت بعض الفتيات عن المواصفات التى يريدونها بزوج المستقبل، قالت: غيث فى المحل، ثمال فى الأزل، مفيد مبيد. (محمود القاسم، ٢٠٠٧م: ٢٨)

يستعرض الكاتب موضوع الجمال فى هذه الرواية، ويشير إلى أن ظاهر المرأة هام جداً عند الرجل الكويتى، بل هو من أهمّ المواصفات عنده فى اختيار زوجة المستقبل؛ ثمّ ينتقد هذه الظاهرة الاجتماعية وما لها من أثر سلبى على المجتمع، ويشير إلى أنّ المرأة يمكن أن تكون غير متمتعة بالجمال الظاهرى المنشود ولكن قد تكون مثقفة، تملك الصفات الأخلاقية الإيجابية؛ فإذا فرّط المجتمع فى هذا الجانب فستكون الغاية غير محمودة، فيوضح ذلک للمتلقى من خلال شخصية زهور؛ فزهور امرأة حسنة الأخلاق ولكن الجمال الظاهرى عندها كان أقل بالنسبة للبنات الأخريات، فلذا لم يتقدّم إلى خطبتها أىُّ عريس، فتتخذ زهور قراراً أن تكون بنتاً عصرية، ممّا يؤدّى إلى إيجاد الأزمة النفسية عندها.والكاتب يريد أن يقول إنّ هناک لكل شخص شخصية متفاوتة، ويجب على الرجل ألاّ يهتم بظاهر المرأة فقط، ويقول: إنّ هذا الأمر يؤدّى إلى أن يرى الرجل فى المرأة الجمال والموضة فقط.

التعاون الاجتماعی

التعاون هو ارتباط مجموعة من الأفراد علی أساس من الحقوق والالتزامات المتساوية للمواجهة وللتغلب علی ما قد يعترضهم من المشاكل الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية أو القانونية ذات الارتباط الوثيق المباشر، بمستوی معيشتهم الاقتصادية والاجتماعية سواء كانوا منتجين أو مستهلكين.وهو كذلک سلوک إنسانی شوهد فی مختلف العصور البشرية، لجأ إليه الإنسان فی عمله وتصرفاته الخاصة والعامة. وقد كان فی الماضی والحاضر وسيلة للدفاع عن الحقوق لمكافحة الظروف الاقتصادية السيئة، نتيجة للنظم الاقتصادية المختلفة منذ بدء ظهور الثورة الصناعية، والتطور التجاری فی العالم مما ساعد علی ظهور طبقات الإقطاعيين، والليبراليين، والاشتراكيين.

فالتعاون الاجتماعی من الأمور التی ركّز عليها الكاتب فی أكثر أوراق هذه الرواية، والحقيقة أن شخصيات الرواية لديهم شعور بالتنفيس عن الآخرين عند مواجهة المصائب؛ إذن فذووا الكربات فی هذه اللوحة الفنّية لايشعرون بالوحدة فی التصدّی لمشاكلهم.

ويريد الكاتب من خلال تقريره لهذه الفكرة تنبيه الآخرين علی أنه يجب علی كلّ شخص أن يساعد زميله فی مشاكله، فمثل هذا النداء الإنسانی يتجلّی فی جميع آثار حمد الحمد خاصة فی زمن البوح، والأشخاص فی زمن البوح متحابّون متعاضدون يحبون بعضهم البعض، فمثلاً يساندون مجبلاً، لأنّه مريض، ويحتاج إلی عملية جراحة القلب، فيقفون إلی جانبه، ويساعدون عائلته، حتی الفرّاش سعيد يقوم بهذا الدور الإنسانی؛ فمنالُ أيضاًتساند زهورَ فی أزمتها النفسية، ويساعد الأستاذ عبدالهادی وليد عبدالله.فالملتزمون وغيرهم فی هذا الأمر سواء.

المرأة

فی ظل النظام الأبوی تُزاح المرأة من دائرة الضوء إلی الظل. وقد التفت كثير من المسلمين إلی ظاهرة غياب المرأة عن مسرح الحياة العامة، وتأثير هذا الغياب فی نهضة المجتمع، وامتد هذا التأثير ليصاب البناء القصصی، فی رأی بعض المبدعين النقاد، بضعف الفن القصصی.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعالج رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ – ١٨٧٣م) موضوع أمّية البنات فى كتابه المرشد الأمين فى تعليم البنات والبنين، على أن قاسم أمين أفرد، فى كتابيه: تحرير المرأة، والمرأة الجديدة، مساحة كبيرة لقضية تحرير المرأة. فقد رأى أن ثمة علاقة بين المرأة فى المجتمع وأخلاق الأمة، وأن لُبّ المشكلة الاجتماعية هو مكانتها. وتلك لاتتحدد إلا عن طريق التعليم، مما يسهم فى وعى المرأة بذاتها وبما عداها، ويرتقى برؤيتها للعالم. وقد رأى قاسم أمين أن حرية المرأة هى الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية. فثمة علاقة جدلية بين القهر والحرية، داخل البيت وخارجه؛ إن شكل الحكومة يؤثر فى الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر فى الهيئة الاجتماعية. (حجاوى، ٢٠٠٣م:٤١٢)

إنّ صورة المرأة التى ظهرت فى معظم أعمال حمد الحمد جيدة، فهى غالباً تكون جميلة مثقفة وعصرية، وفى جميع آثاره نجد مكانة خاصة للمرأة، والمرأة فى رواياته خاصة رواية زمن البوح، تذهب إلى الجامعة، والمرأة الأمية ليست موجودة فى آثاره، ونشاهد نوعاً من الحرية والاستقلال عندهنّ.

والنساء عند حمد الحمد يستحقن أن يشاركن فى العمل ويدرّسن حتى المراحل العالية، ولاتوجد ربّات البيوت فى آثاره، والنساء دائماً خارج البيت، ويعملن مثل الرجال، ويعتبرن من المحظوظات.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد يعود سبب هذا الأمر إلى الرفاهية الموجودة فى المجتمع الكويتى الحديث، لأن العائلات ترغب فى استغلال هذه الثروات الهائلة، وهم يجلبون عادة الخادمات الأجنبيات من الدول الفقيرة للعمل فى البيوت. ولكن فى بعض الأحيان يوجد نوع من التشاؤم بالنسبة للمرأة، فمثلاً يقول الأستاذ عبدالهادى: «والنساء معروفات بالدهاء، وقادرات على إيقاع الرجل فى مشاكل كثيرة.» (الحمد، ٢٠٠٩م:٦١)

والقول الآخر: «لا يا ابنى .. التفاهم مع النساء مش زى التفاهم مع الرجال.» (المصدر نفسه:٦١) وفى موضع آخر يقول: «تذكر وليد قول والده: الحرمة ما لها إلا العين الحمراء.» (المصدر نفسه:٦٠) والحديث الآخر: «إنى .. إذا كان عندك مشكلة مع امرأة يفترض أن تحدثها بهدوء وإلا تؤذيك بداهية.» (المصدر نفسه: ٦٠) وفى الحقيقة يصف الكاتب النساء بالدهاء فى أكثر مشاهد هذه الرواية كما شاهدنا.

الأوضاع الاجتماعية

إن المجتمعات أساس ترتكز عليه دراسة علوم الاجتماعيات. وهى مجموعة من الأفراد تعيش فى موقع معين، ترتبط فيما بينها بعلاقات ثقافية واجتماعية، يسعى كل واحد منهم لتحقيق بعض المصالح والاحتياجات.

تقابل كلمة مجتمع فى الإنكليزية كلمة Society التى تحمل معانى التعايش السلمى بين الأفراد، بين الفرد والآخرين. والمهم فى المجتمع أن أفراده يشاركون هموماً أو اهتمامات مشتركة، تعمل على تطوير ثقافة ووعى مشترك يطبع المجتمع وأفراده بصفات مشتركة تشكل شخصية هذا المجتمع وهويته.

وأكد الإسلام فى مواضع كثيرة من القرآن، بأن المسلم أخو المسلم، والمؤمن أخو المؤمن، وأنه لا فضل لعربى على أعجمى، ولا فضل لأبيض على أسود إلا بالتقوى. قال تعالى: (يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا، إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم) (الحجرات: ۱۳)

هذه الآية قد قضت على العصبية، وقضت على العنجهية القبلية. فالتقوى هى مقياس التفاضل عند الله سبحانه وتعالى، فأكرم الناس عند الله أكثرهم تقوى، سواء كان هذا الإنسان عربياً أم فارسياً أو رومياً أم مهما كان.

ARCHIVE http://Archive.org.sakhrit.com

وهنا يتضح لنا أن من أهم مميزات المجتمع الإسلامى، أنه قائم على الأخوة الإيمانية، هذه العلاقة الإيمانية التى عجزت كل المنظومات الفكرية عن أن تحدث مثلها، لم يستطع نظام أن يحدث علاقة بين أتباعه أسسها العقيدة، الأساس الاعتقادى لم ينجح إلا فى الإسلام، يدعون إلى أنواع الصور المشتركة: من اللغة، والأرض، والتاريخ، وما إلى ذلك، هذا كله لم يعط نتيجة، الذى أعطى نتيجة هى الأخوة فى الله والأخوة الإيمانية. (جورجس أبوجودة. ۲۰۰۸م: ۱٤۸- ۱۸۱)

فالصورة التى ترسمها هذه الرواية حول المجتمع الكويتى هى صورة إيجابية يشعر القارئ من خلالها أنّ نوعاً من الهدوء مخيّم على المجتمع الكويتى لأن كل شخص فى الرواية يعيش موسرا ويعمل عمله دون إيجاد اختلال فى عمل الآخرين، وأما الأجانب مثل مجبل، فظروفهم المعيشية قاسية إلى حدما لأنّهم لايملكون الجنسية.

يتحدث الكاتب عن وليد ومنال وبعض المشاكل التى يواجهانها فى تربية أولادهما. فيذكر قصّة خالد، ذلک الفتى الذى حالت القيود غير اللازمة التى فرضها والداه عليه من أن يتربّى تربية أساسية، فلم يتمكّن من إكمال دراساته فى الجامعة فى فروع مثل الطب، والهندسة و... لأنّه كان يريد أن يكون موسيقاراً. «وأكمل وليد حكاية ذلک الغياب وكيف أن خالد اعترف بحبه للموسيقى، وأنه لايفكر بتاتاً بالالتحاق بالجامعة كما تريد والدته، ولايود الالتحاق بكلية الشرطة كما يريد خاله، وإنما بعد انتهاء الدراسة الثانوية لديه رغبة بأن يلتحق بكلية الدراسات الموسيقية ليصبح موسيقارا كبيرا.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٨٩)

والمسألة الأخرى التى يشير إليها الكاتب فى هذا الكتاب هى مسألة الزواج دون أن يرغب أحد الزوجين فى الآخر، ويتكلم حول الدكتور فواز؛ ويحكى الدكتور فواز عن لحظات تخرجه من الجامعة وإكمال دراسة الماجستير وعودته إلى الكويت، وترتيب وليمة لأعداد كثيرة من أفراد القبيلة والأحباء. وقال والده بعد مدة: «يا ولدى يا فواز الفرحة بنخيلها ثنتين.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وقال: «أنت مالک يا ولدى يا فواز إلا بنت عمک فاطمة بنت عمک مطلق وعمک الحين معانا وخير البر عاجله.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٩٨) «كلام أبوک لازم تسمعه، الرجال بمثل سنک ماله إلا الزواج، وإذا ما تزوجت ببنت عمک من ياخذ بناتنا.. ها شتقول ترى بقوم بروح.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٠٩)

وبعد مدة، شعر أن فاطمة على صغر سنها، امرأة من قرن مضى وولى، غير أن فواز استطاع أن يتعايش مع هذا الوضع، وأن يساير الحياة، وأن يكمل رسالة الدكتوراه بالخارج بمفرده، بعد أن رفضت فاطمة السفر وأعلنت، ما أحبّ أروح بلاد الكفار، روح بروحک الله يسهل عليک.

ولهذه القضايا، أراد الدكتور فواز أن يتزوج بالدكتورة هديل للمرة الثانية، وذهب مع الدكتور وليد لخطوبة هديل وقال أبوها: «حنا ما نقرب إلا اللى منا وفينا.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٧٨)، ورفض أبوها هذه المسألة وفشل الدكتور فواز للمرة الثانية.

والكاتب فى الحقيقة يرفض فكرة الزواج دون الرغبة، والزواج التقليدى، لأن هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمر ينتهى إلى إيجاد الأزمة النفسية فى الشخص، وإيجاد المشاكل المتعددة فى الحياة الزوجية، وحدثت هذه القضية لشخصية أخرى، باسم سارة وكانت سارة تزوجت بشخص أجنبى باسم سامر، وبعد مدة ولأجل ما واجهته من ضغوط كبيرة من جانب المجتمع طلقت سارة، «قالت الموظفة لسارة: من قال لكم تتزوجون أجانب.. عيال الديرة شكثرهم. ردت سارة بغضب: شتقولى شنسوى أذبح زوجى أو أطلقه؟!» (الحمد، ۲۰۰۹م: ۱۶۳) «ضحكت الموظفة وهمست فى أذنها: إلا ما يقصد تذبحين زوجک لكن بعض الكويتيات حتى يحصلون على الجنسية لأولادهم، بدل بهدلة الإقامات يتفقون مع الزوج الأجنبى على الطلاق.» (الحمد، ۲۰۰۹م: ۱۶۳)

فعلى أى حال، تحدّث الكاتب عن مشاكل الناس فى مجتمع الكويت خاصة مسألة الزواج التقليدى، ويبدو حمد الحمد وكأنه طبيب نفسى، يفحص المريض ويجد فيه علائم بعض الأمراض ثم يريد أن يعالجها بالكلام الجيد والأسلوب الرشيق.

ويشير الكاتب أيضا إلى بعض المجتمعات المسلمة، ومشاكلهم. مثلاً يتحدث عن معاناة المسلمين فى البوسنة وكشمير، ويقول إنّ المسلمين يواجهون الحرب فى أنحاء العالم، وفى قسم آخر يتحدث عن معاناة المسلمين ومعاناتهم فى فلسطين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأوضاع الثقافية

ثقافة المجتمع يقصد بها ما يسود فيه عادة من أنماط السلوك والعادات والمعتقدات والآداب والفنون والتاريخ والتراث واللغة وكل ما يتصل بشىء من ذلک. وهذه العناصر الثقافية مجتمعة هى التى تشكل للمجتمع طابعاً خاصاً به، يميزه عن غيره من بقية المجتمعات. ليس هذا فحسب، بل إن ثقافة المجتمع هى التى تشكل فكر أبنائه وتحدد توجهاتهم.

ولأن المجتمعات تتعدد فيها أنواع الثقافات فإنه من المتوقع أن تتعدد فيها أيضاً أشكال الفكر تبعاً لذلک، خاصة ما كان منه متصلاً بميادين الحياة الإنسانية الواسعة، وبسبب هذا التعدد فى أشكال ثقافات المجتمعات يظهر غالباً التمايز فى الفكر المنسوب إليها، فيظهر التمايز ما بين فكر غربى وآخر عربى وثالث شرقى، إلخ...، تلک التقسيمات

المتداولة بين الناس.

إلا أنه فى هذا العصر بعد أن تقاربت المسافات بين المجتمعات وتلاشت الحدود الثقافية، أمكن لأفكار المجتمعات الأقوى أن تتسلل إلى المجتمعات الأضعف وأن تختلط بما فيها من ثقافة محلية فنتج عن ذلك أفكار هجينة، غلافها الظاهر متسم بسمة المجتمعات القوية (غالباً المجتمعات الغربية)، وباطنها معجون بالثقافة المحلية التى لها من الرسوخ والتسلط ما يجعلها تتدخل لتعيد تشكيل عناصر الأفكار المنسوبة إلى المجتمعات الأقوى.

ولعل هذا يفسر لنا كيف أن المجتمعات على اختلاف ثقافاتها، تلتقى غالباً على أفكار عامة من إبداع المجتمعات الغربية، كالأفكار حول الديمقراطية، والعدالة، والحرية، والخير، والحق، والجمال، و...إلخ، قائمة الأفكار المتعلقة بالقيم الإنسانية، لكنها عند التطبيق لشىء من ذلك، تتفاوت فيما بينها تفاوتاً شاسعاً، بسبب الاختلاف فى العناصر المكونة لتلك الأفكار والتى هى من نسيج الثقافة المحلية للمجتمع نفسه.

والثقافة ليست فرعاً ثانوياً من فروع الحياة الاجتماعية، إنها أساس الحياة، والثقافة ليست سلاحاً فى يد الناس، إنما هى فى صميم حياة الشعب الراقى، وبدونها ليس له حضارة ولا تراث فى وجوده، ولاتكون للأمة خارجها نهضة خلاقة ومبدعة. فالنهضة الحية شأن ثقافى، يتكامل أبداً بدون حدود، ضمن المجتمع الحى الذى يشهد ولادة الإنسان الجديد، الذى هو وحده القادر على حمل النظام الجديد وتنميته وتحدى العالم به.

الواجب الإنسانى للوقوف معنا حتى نحمى الحضارة الإنسانية التاريخية، فلايقفون إلا علينا، ليدرسوا ما تعمر ونبنى على أيدى أسلافنا من قبل جلاء التاريخ، وليقيموا مهداً ظلامياً جاهلاً ومتخلفاً، يسوده الفقر، والجهل، والتعصب، والهمجية. (جرجس أبوجودة، أيلول ٢٠٠٧م: ١٨)

فإذا انتقلنا إلى الرواية سنرى من خلالها المستوى الثقافى فى الكويت رفيع جدّا لأنّ شخصيّات الرواية معظمهم من الجامعيين، فمثلا منال مشارى، ووليد عبدالله من الذين تخرّجوا من الجامعة، وحصلوا على درجة الماجستير؛ فدرست منال فى المدارس

الأجنبية فى الكويت، وهى متأثرة جداً بالثقافة الأجنبية، ووليد متأثر من الثقافة الإسلامية والعربية.ونفهم أنّ الثقافتين موجودتان فى الكويت، الثقافة الأجنبية، والثقافة الإسلامية. وأكثر الأشخاص الذين يذهبون إلى المدارس الأجنبية بالطبع يتأثرون بالثقافة الأجنبية. والواقع أن حمد الحمد يشير فى نتاجه هذا إلى الجدل القائم الموجود بين هاتين الثقافتين مقدما بعض الحلول حيث يرى أن العودة إلى الثقافة المحلية والتمسک بها يعتبر العلاج الأمثل لمثل هذه الظاهرة التى شاعت فى المجتمعات الخليجية بسبب انفتاحها على الثقافات الأجنبية.

النتيجة

يمكننا اعتبار حمد الحمد من الأدباء المتمسكين بالعادات والتقاليد العربية والمبادئ الإسلامية، ومن الداعين إلى إعادة مثل هذه العادات والتقاليد والمحرّضين على الرجوع إلى تلک المبادئ القيمة السامية.كما يعدّ روائيا لايعتمد فى خلق نتاجاته على الخيال فحسب، بل يستمد فى خلق أحداث رواياته من حياة الواقع وخاصة مجتمعه الذى يعيش فيه ليصور همومه، وهواجسه، والمخاطر التى تهدد هذا الكيان الوطنى.وهذا ما يجعل نتاجاته مهبط اهتمام الخليجيين عامة، وأبناء بلده بشكل خاص.وعلى هذا الأساس فالرواية التى عالجناها لم تبق أحداثه بين الدفتين بل اجتازت ثنايا الكتاب لتتحول إلى مسلسل اجتماعى تم بثّه عبر بعض القنوات الخليجية.

وهذه الأمور الهامة التى تعانى منها كافة المجتمعات الخليجية من شأنها أن تكون موضع اهتمام باقى الروائيين الذين نرى عددهم يزداد بشكل مطرد، ونقرأ عنهم روايات، وقصصا، وأقصوصات فى الكتب، والمجلات، والصحف العربية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

جرجس أبوجودة، فاروق. ۲۰۰۷م. *الثقافة فى المجتمع*. العدد السادس والعشرون. أيلول.

--------. ۲۰۰۸م. *مجلة كلية الآداب لجامعة القاهرة*. الماكروديناميكيا الاجتماعية. العدد الثامن

والستون. صص ١٨١-١٤٨.
حجاوي، غادة وإلياس البراح. ٢٠٠٣م. *الأدب في الكويت خلال نصف قرن*. الكويت: مطابع الملك.
الحمد، حمد. ٢٠٠٩م. *زمن البوح*. الكويت: مكتبة العروبة.
الشيرازي، سيدحيدر. ١٣٨٨ش. *فصلية التراث الأدبي*. أسباب ستر المرأة وسفورها في شعر العصر الجاهلي. السنة الأولى. العدد الثالث. صص١٨١-١٥١.
محمود القاسم، أحمد. ٢٠٠٧م. *ديوان العرب*. تموز.
المعوش، سالم. ١٩٩٢م. *الملامح الإسلامية في الرواية العربية*. دار الهادي: بيروت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية

محمدعلى أبوالحسنى*

الملخص
يعتبر أبوحفص عمر بن على المعروف بابن الفارض من الشعراء الذين عاشوا فى القرن السادس، ونالوا شهرة واسعة فى ميدان الشعر، وقد مدحه كثير من النقاد الكبار أمثال ابن خلكان صاحب كتاب وفيات الأعيان، حيث فضله على شعراء عصره. ونحن فى هذه المقالة الوجيزة نبحث عن بعض خصائص شعره.
والموضوع الأساسى الذى يدور حوله شعر ابن الفارض فى ديوانه هو الغزل، وهنالك موضوعات أخرى أهمها: الحديث عن الخمرة التى ليست كالخمريات المعروفة عند أبى نواس وغيره، بل إنه يرمز فيها رمزا صوفيا لايفسر إلا تفسيرا باطنيا. وأيضا يمتاز شعره بكثرة الجناس والبديع.

الكلمات الدليلية: ابن الفارض، الشعر، الحب، الجناس، الطباق، الغزل.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة دهاقان ـ أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى.
M.Abolhasani@gmail.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٥/١٢هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢١هـ. ش

المقدمة

كان يعيش ابن الفارض فى عصر الأيوبيين، وهو عصر عرف بإحياء الفكر والثقافة العربية الإسلامية، بالإضافة إلى اهتمامه بإحياء السياسة، وقد اشتمل على إحياء العلوم الشرعية، والاهتمام بالقرآن الكريم، والحديث النبوى. ولتحقيق هذه الغاية النبيلة راح الحكام يشجعون العلماء، ويتسابقون إلى تقريب الفقهاء، والحفاظ، والقراء.

ذلک العصر هو عصر تنازع النفوس فيه عاملان مختلفان؛ عامل التصوف والتقوى، وعامل الفسوق والمجون، وذلک لانحلال الأخلاق وتحكم الشهوات. واتجه الشعر فى مصر وفى غير مصر إلى هاتين الوجهتين. فهو إما أن يراد به الله وإما يراد به الشيطان. وابن الفارض قد نشأ نشأة دينية، وربى تربية صوفية، فلم يكن له بدّ من سلوک طريقة القوم فى شعره. فينظم فى شعره إشاراتهم، ويصف مقاماتهم، ويكثر من نعت الخمر وذکر الغزل، مريدا بذلک الذات الإلهية، فكان بذلک موجد الطريقة الرمزية فى الشعر العربى، وهو أكثر الشعراء تعمدا للكلام وتكلفا للبديع وولوعا بالجناس والطباق. (الزيات، لاتا: ۴۰۱)

ومن أشهر شعره تائيتاه الكبرى والصغرى. أما التائية الكبرى، فهى قصيدة تقع فى ۷۶۰ بيتا من الشعر، ضمنها الشاعر تجاربه الصوفية، ووصفا لطريق الكمال الصوفى، وقد دعيت لذلک بنظم السلوک. (الفاخورى، ۱۹۹۱م: ۵۱۳)

خصائص شعر ابن الفارض

انتهج ابن الفارض فى شعره من حيث الشكل، الطابع القديم الذى لم يفرّط فيه بعمود الشعر التقليدى، ولم يتجه للبديع اتجاها مسرفا كما هى الحال فى عصره.

أما من حيث المضمون، فقد غلب على شعره طابع التصوف، وإن ألبس معانيه أثوابا من المعانى التقليدية فى الغزل والنسيب والخمريات وما شابهها. وقدتحدّث عنه ابن خلكان قائلا: «له ديوان شعر لطيف، وأسلوبه فيه رائق ظريف، ينحو منحى طريقة الفقراء.» (ابن خلكان، ۱۹۴۸م: ۱۳۶)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجاء فى المجانى الحديثة: «وشعره لطيف كان ينحو فيه منحى الصوفية.» (البستانى، لاتا، ج٣: ٣١٥)

انشغل ابن الفارض بالشعر نحو أربعين سنة، وذلک أمد طويل، ولكن شعره بقيمة معانيه وليس بقيمة الفاظه. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٧)

اهتّم علماء التصوف بشعر عمر بن الفارض من وجهة نظر الصوفية وتعاليمهم، وما تردد فى هذا الشعر من المعانى الصوفية كالوجد، ووحدة الوجود، والعشق الإلهى وما إلى ذلک.

وقدعبّر ابن الفارض عن الحب والوجد الإلهى بصور شتّى من التعبيرات التى استعار بعضها من شعراء الحب العذرى.

لقد ملک الحب كل قلبه، وغيبّه عن كل شيء إلا عن محبوبه الذى قدلاقى فى سبيل الاتصال به والاتحاد معه ما يحتمل وما لايحتمل من أهوال وتباريح.

وقد لقّب بـ"سلطان العاشقين" لقوله:

يحشَـرُ العاشِـقُونَ تَحتَ لِوائى وجَميـعُ المِـلاحِ تَحـتَ لِـواكا

و"العاشقون" كناية عن أهل المحبة الإلهية. والمرء يحشر على ما مات عليه. و"اللواء" كناية عن الروح، و"الملاح" كناية عن التجليات الربانية. (المصدر نفسه: ١٥٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعتبر الشاعر نفسه من روّاد السلوک العرفانى ولذلک يطلب من أهل المحبّة ومن سالكى طريقة التصوّف أن يجمعوا فى حوزته ويتبعوا طريقته العرفانية التى سلک فيها. والشطر الثانى من البيت يشير إلى عظمة الخالق، ويقول الشاعر بينما يُجمع العشاق تحت لوائى فى سلوک الطريق العرفانى، أمّا الخالق والربّ فهو الذى جمع فيه كلّ الصفات الجمالية والجلالية، ولهذا ينصح الشاعر سلاک طريقة المعرفة أن يتركوه، وبدلا منه أن يتمسكوا بالخالق، وحسن الخالق، وجماله، وجلاله حتى يستطيعوا أن يصلوا إلى قرب معرفة الله.

وحبّ الشاعر حبّ تخطّى دائرة الحس. فهو حبّ صافٍ من قيود المادة.إنّه قد خلّص نفسه من كل شوائبها، وأقبل على حبيبه الذى يحلّيه الجمال المطلق فى أسمى صورة

معنوية. ومن أخصّ خصائص هذا الحبيب أنه هو كل ما فى الكون من آيات الحق، والخير، والجمال. ولعل الأبيات التى قالها فى وصف حببيه، وما صاغها فى تعبيرات حسية، واختارها من أوصاف الخمرة، وكؤوسها، ومجالسها هى خير ما يعبر عن ذلك. كما يقول فى خمريته:

شَربنا عَلى ذِكرِ الحَبيبِ مُدامَةً سَكِرنا بها مِن قَبلِ أن يُخلَقَ الكَرمُ
لَها البَدرُ كَأسٌ وهى شَمسٌ يديرُها هِلالٌ وكَم يبدو إذا مُزِجَت نَجمُ
وَلَولا شَذاها مااهتَدَيتُ لِحانِها وَلَولا سَناها ماتَصَوّرَها الوَهمُ
وَلَم يُبقِ مِنها الدَّهرُ غَيرَ حُشاشَةٍ كَأَنَّ خَفاها فى صُدورِ النُّهى كتمُ
وَقامَت بِها الأشياء ثَمَّ لِحِكمَةٍ بها احتجَبَت عَن كُلِّ مَن لا لَهُ فَهمُ

(الزيات، لاتا: ۳۵۵؛ والبستانى، لاتا: ۳۱۸ و۳۱۷)

ففى هذه الوجدانيات تتردد كثير من معانى الصوفية للسابقين، ففيه عشق رابعة العدوية، ومعانى الحلاج، وغيره ممن اعتقدوا بالحلول، ومن نادى بوحدة الوجود، ومن قال بالإشراق، وشبه الحقيقة الأزلية بالأنوار التى تتكشّف له بعد رياضة روحية، وتخلّص من ظلم المادة والحسّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كذلك نرى فى بعض معانيه الوجدانية صورا قريبة من صور «الخيام» الذى كان يعيش فى القرن الخامس الهجرى فى نيسابور، وإن اختلفت فى منحاه ومعانيه، ولاشك أن ابن الفارض قدوقف على كثير من كتب من سبقوه من الصوفية الكبار، أو آراء من عاصروه كابن عربى، والسهروردى. فتسربت بعض أفكارهم إلى شعره.

أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير فى شعره. فلا تكادتخلو قصيدة منه. (ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۰) ألفاظه فى التصغير كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال «أُهيل» تصغير أهل، و»فُتَى» تصغير فتى فى قوله:

يا أُهيلَ الوُدّ أنّى تُنكرو نى كهيلاً بعد عرفانى فُتَى

(المصدر نفسه: ۲۰۲)

و»أميلح» تصغير أملح، و»أحيلى» تصغير أحلى فى البيت التالى:

يا مـا أُمَيلِـح كُلَّ مـا يرضى به ورُضابُـه، يـا مـا أُحَيـلاهُ بفى

(المصدر نفسه: ۱۴۶)

و''العذيب'' تصغير العذب فيما يلى:

سَرَت فَأسرَّت للفؤادِ غُدَيةً أحاديث جيرانِ العذيبِ فَسَرَّتِ

وأيضا يمتاز شعر ابن الفارض بكثرة الجناس والبديع مع الإجادة فيهما مما كان مستملحا فى عصره. (زيدان، ۱۹۹۶م، ج۳: ۱۵) كقوله:

نعـم، بالصَّبـا قلبى صبـا لِأحبتى فيـا حبذا ذاک الشَّـذا حيـن هَبّتِ

سَـرت فأسَـرَّت للفـؤاد غُدَيـةً أحاديث جيـرانِ العُذَيب فَسَـرَّتِ

(النابلسى، لاتا: ۱۳۸)

ففى البيت الأول الجناس[1] المستوفى (التام) بين "صبا" و"الصبا"، وما ألطف التشطير فى هذا البيت؛ فإنّ الشطر الأول قد صار سجعه "نعم بالصبا قلبى صبا"، والشطر الثانى "فيا حبذا ذاک الشذا".

وفى البيت الثانى جناس تام بين "سرت" و"سرت"، وجناس ناقص بين كل منهما وبين "أسرت".

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما نقرأ ديوان ابن الفارض، نرى أنه قداستخدم كثيرا من المحسنات البديعية، كقوله :

أيـا زاجرا حُمـرَ الأوارک تـارکَ الـ مَـوارکِ مِـن أکوارهـا كالأريكـةِ

لک الخيرُ أن أوضحتَ توضحَ مُضحياً وجُبـتَ فَيافـى خَبـتِ آرام وَجـرَةِ

ونكّبتَ عـن كُثبِ العُرَيـضِ مُعارِضاً حُزونـاً لِحُـزوى سـائقاً لِسُـويقَةِ

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۸۴)

فالزاجر السائق كناية[2] عن القائم على كل نفس بما كسبت، وهو الحق تعالى، و"الأوراک" كناية عن الأنفس البشرية التى تتزين لها شهوات الدنيا، فلازمها، و"زجرها" كناية عن تكليفها بالأوامر والنواهى، وقوله "تارک الموارک" كناية عن كمال استيلاء الحقيقة الإلهية على النفوس البشرية.

وفى البيت الثانى تجنيس شبه الاشتقاق بين "أوضحت"، و"توضح"، و"مضحيا"، وجناس تصحيف بين "جبت" و"خبت". وقوله "توضح" كناية عن حضرة العلم القديم. وقوله "مضحيا" كناية عن كمال طلوع شمس الأحدية على جدران الأعيان الكونية. وقوله "جبت" كناية عن تكرار الظهور بالتجلى.

وفى البيت الثالث جناس بين "العريض" و"معارضا"، وبين "حزون" و"حزوى"، وبين "سائق" و"سويقة".

وقد كثر هذا اللون من الصنعة فى هذه القصيدة وغيرها من شعره. وقدمال إليه شعراء القرن السادس كثيرا وخاصة أهل الشام. فأسرفوا فيه إسرافاً. واستخدم ابن الفارض ألوان جناس. فجاء به تاما، ومشابها، ومخالفا، ومذيلا، ومركبا، ومصحفا. كما جاء بأنواع أخرى من الصنعة اللفظية، والصنائع المعنوية كالطباق، كقوله:

خَيــرُ الأَصَيحابِ الذى هو آمرى بالغَى فيه وعن رَشــادى زاجرى

(النابلسى، لاتا: ١١)

ففى البيت مقابلة بين الآمر والزاجر، وطباق[٣] بين الرشاد والغى.

وأيضا نجد المقابلة فى قوله:

منّــى لــه ذلُّ الخضــوع ومنه لى عــزُّ المنــوع وقوّة المســتضعف

(ناصرالدين، ١٩٩٠ م: ١٤٦)

فقدقابل بين "منى" و"له"، وبين "له" و"لى"، وبين "ذلّ الخضوع"، و"عزالمنوع" و"قوة المستضعف".

والترصيع[٤] فى قوله:

أربَــت لَطافَتــه على نَشــر الصَّبا وأبَــت تَرَفُّتُــه التَّقمُّــصَ لا ذا

(النابلسى، لاتا: ١١٧)

وردّ العجز على الصدر[٥] كقوله:

يا ســاكنى البطحاء هل من عودة أحيــا بهــا يــا ســاكنى البطحاء

(المصدر نفسه: ٢٢؛ والفاخورى، ١٣٦٣ش: ٥٢٠)

"ساكنو البطحاء" كناية عن الأولياء والعارفين. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٢١)

وقد استخدم ابن الفارض فی البيت التالی جناس التركيب (المفروق)(٦) حيث يقول:

جَنَّـةٌ عِنـدِی رُباهـا أمحَلَت　　　أم حَلَـت عُجلَتها مِن جَنَّتِی

(النابلسی، لاتا: ٢٢)

فی هذا البيت جناس التركيب بين "أمحلت" و"أم حلت". أمحلت بمعنى أجدبت، وأم حلت بمعنى أثمرت.

الحبيبة هی جنةٌ عند الشاعر، و"الربا" كناية عن المقامات الإلهية، والأحوال الربانية التی يكون فيها السالک فی طريق الله تعالی، وهذه هی جنة المعارف والعلوم. وقوله "أمحلت" أم "حلت" يعنی أجدبت أم أثمرت بما يحلو من لذائذ المناجاة، ولطائف الخطابات، والمكالمات الحاصلة فی الدنيا والآخرة.

بناء القصيدة عند ابن الفارض يشبه البناء التقليدی للشعر العربی، ولكنه يكتفی منه بالمطلع إلى الجزء الخاص بالنسيب، ومع ذلک فهو لايتبعه تماما. فلايقفو أثر التقليديين باستيقاف الصاحب أو الصاحبين، والوقوف على الأطلال، أو التصريح عليها، ثم التذكر، والتشوق، والدعاء بالسقيا للديار، وما إلى ذلک، بل هو يعرج على هذه المعانی دون ترتيب، ولايكاد يذكر استيقاف الصاحب إلا قليلا، وهو يطلب الحادی إلى بلاد الحبيب أن يقف:

سـائقَ الأظعـان يطـوی البيد طَی　　　مُنعمـاً عـرّج علـی كُثبـان طَـی

وبـذات الشّـيحِ عنّـی إن مـرر　　　تَ بحـی مـن عُرَيبِ الجِـزعِ حَی

فـ"السائق" فی البيت الأول هو الرحمن تعالی، و"الأظعان" هم البشر، و"كثبان" كناية عن المقامات المحمدية. (المصدر نفسه: ١٩٩)

وأيضا يقول، وقد رأى نار لَيلاه، وهو مع الركب، أو ليس معهم:

أوَميـضُ بـرقٍ بالأبَيـرق لاحـا　　　أم فـی ربُی نجـدٍ أری مصباحا؟

أم تلـک لَيلـی العامريةُ أسـفرت　　　يـلاً فصيـرت المسـاءَ صباحـا؟

يا راكبَ الوجناءِ- وُقّيتَ الرَّدی-　　　إن جُبـت حَزنـاً أو طَوَيتَ بطاحا

وسلكتَ نعمانَ الأراك فعُج إلى   وادٍ هناک عهدته فَياحا

(البستانی، لاتا: ۳۱۹)

يستعمل اسم ليلى لمطلق الحبيب، والمراد هنا الحق سبحانه وتعالى. فيقول فی البيتين الأول والثانی:

أصورة لمحتُها برق لاح لی فی عالم الكون، أم نور سماوی رأته عينی فی سماء الأبرار؟ أو بالحری تلک صورته – تعالی– انكشف لی ضوؤها فی صلاة الليل، فجعلت الليل نهارا؟

والمراد بـ"راكب الوجناء" فی البيت الثالث السالک فی طريق الخلاص القاهر نفسه. وفی البيت الرابع المراد بـ"نعمان الأراک" التجليات الإلهية. (ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۰۵) وكثيرا ما يبدأ قصائده بدءا لايتقيد فيه بذكر الركب أو الظعائن وما شابهها، بل قد يعمد إلی تذكر حبيبه بالنسيم أو ريح الصبا.

وقد جاری ابن الفارض من سبقه من كبار شعراء العربية فی نهج القصيدة فی وزنها ورويها أحيانا. وله القصيدة الدالية جاری فيها المتنبی واستخدم كل قوافيها. فقدقال المتنبی:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمُساورٌ أم قَرنُ شمسٍ هذا   أم ليثُ غاب يقدُم الأستاذا

ويقول ابن الفارض:

صَدٌ حَمی ظَمَئی لِماک لماذا؟   وهواک قلبی صار منه جُذاذا

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۱۶)

ويختلف موضوعا القصيدتين. فالمتنبی يمدح، وابن الفارض مستغرق فی مواجيده.و المواجيد بمعنی التواجد والوجد، المواجيد أحوال غيبية تخطر علی قلب العارف. (أنصاری، ۱۳۷۱ش: ۵۷)

ومن عرضنا لشعر ابن الفارض يتضح لنا مكانته الشعرية بين أقرانه. فهو شاعر ذوطابع خاص فی موهبته الشعرية. التزم لونا معينا، وهو الوجد الروحی، والتصوف علی طريقة "وحدة الشهود". ينظم تجاربه الصوفية فی شعر رقيق غامر بالعاطفة. فتحس بالتكامل

بين ثباته الشعرى، ومعاينه تكاملا يرقى به فى ميدان التصوف إلى شعراء الصوفية الفرس الكبار أمثال جلال الدين الرومى، وفى ميدان الشعر الوجدانى إلى مراتب العاشقين أمثال مجنون ليلى، وجميل بثينة، والعباس بن الأحنف، والشريف الرضى، وفى نصوع البيان وتحكّمه فى الصنعة درجة البحترى، والمتنبى.

وقد يصطنع مطالع شعراء الخمرة كأبى نواس وغيره، فيبدأ بذكر الخمر كما بدأوا مستغنيين بها عن ذكر الرحلة، والراحلة كقوله فى قصيدته "نظم السلوك":

سـقتنى حُمَيا الحُبّ راحـةُ مُقلتى　　　وكأسى مُحيا مَن عن الحسن جلّتِ
فأوهمتُ صَحبى أن شُـرب شرابهم　　　به سـرّ سِـرّى فى انتشـائى بنظرةِ

(فرغانى، ١٣٩٨ق: ٨١ و٨٠)

هذه القصيدة تدعى "التائية الكبرى" لانتهاء رويها بحرف التاء، وهى قصيده تقع فى ٧٦٠ بيتا من الشعر، ضمنها الشاعر تجاربه الصوفية، ووصفا لطريق الكمال الصوفى؛ وقد دعيت لذلك "نظم السلوك". (الفاخورى، ١٩٩١م، ٥١٣)

فمن قوله:

شَـربنا عَلى ذكـر الحبيـبِ مُدامَةً　　　سـكرنا بها من قبل أن يخلق الكرمُ
لَها البدرُ كأسٌ وهى شمسٌ يديرها　　　هـلالٌ وكَم يبـدو إذا مُزِجَت نجمُ!

(الزيات، لاتا: ٣٥٥)

ويكثر ابن الفارض الاقتباس من القرآن كريم، والأحاديث والأخبار والمأثور من أقوال العرب والشعر القديم. فمثلا لو دققنا النظر فى هذا البيت:

يا سائِق الظَّعنِ يطوى البيدَ مُعتَسِفاً　　　طَى السّجلّ بذاتِ الشيح من إضَم

لوجدنا أن هذا البيت مأخوذ من الآية الشريفة:﴿وَكُلَّ إنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَآئِرَهُ فِى عُنُقِه وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَاباً يَلْقَاهُ مَنشُوراً اقْرَأْ كَتَابَكَ كَفَى بِنَفسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيباً﴾ (الإسراء: ١٣- ١٤)

نذكر هنا نماذج أخرى:

تُذَكّرُنِـى العَهْـدَ القديـم، لأنّها　　　حديثَـةُ عهد من أهَيـلِ مودّتى

(ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٨٣)

''العهد القديم'' فى البيت إشارة إلى هذه الآية الشريفة: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنِی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْت بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾ (الأعراف: ۱۷۲)

وقبل ارتداد الطرفِ أحضِر مِن سَبأ   لَـه عَـرش بلقيس، بغير مشَـقّة

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۷۱)

والبيت إشارة إلى هذه الآية الشريفة:

﴿قَالَ الَّذِی عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْک طَرْفُکَ﴾ (نمل: ۴۰)

لها البدرُ كأسٌ، وهى شمسٌ، يديرُها   هَلالٌ، وكـم يبـدو إذا مزجت نجم

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۷۹)

والنجم إشارةٌ إلى هذا الكلام من النبى(ص): «أصحابى كالنجوم بأيهم اقتديتُم اهتديتُم.» (المصدر نفسه: ۱۷۹)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعانى العرفانية والمصطلحات الصوفية فى أشعار ابن الفارض

للصوفية مصطلحات يكثرون من ترديدها فى أشعارهم، وقدأفرد لها ابن السراج الطوسى فى اللمع بابا خاصا ذكر فيه نحوا من ۱۵۹ نوعا، ثم شرحها شرحا وافيا. ومن خصائص ابن الفارض الشعرية الإشارة إلى المعانى العرفانية فى الألفاظ والمصطلحات الصوفية نذكر أهم هذه المصطلحات فيما يلى:

أ. الجمع والتفرقة: فالجمع هو اتحاد الواجد بالله على سبيل الوجد، والتفرقة تعلقه بالبشرية.(۷)

فالأول عن طريق القلب، والثانى عن طريق العقل. فمثال الجمع قول ابن الفارض:

لَهـا صَلواتـى بالمقـام(۸) أقيمها   وأشـهد فيهـا أنهـا لـى صَلّتِ

كلانـا مصـل واحدٌ سـاجدٌ إلى   حقيقتِـه بِالجَمعِ فى كلِّ سـجدةِ

(المصدر نفسه: ۳۷)

ب. الفناء والبقاء:[٩] قيل الفناء، السير الى الله، والبقاء بداية السير فى الله. (يثربى، ١٣٦٨ش: ٢٩٦؛ وكاشانى، ١٣٧٢ش: ٤١٦) كقوله:

وتَلافــى إن كان فيه ائتلافى　　　بک عجل بــه- جُعِلتُ فِداكا

"الائتلاف" كناية عن الاستئناس بالتجليات وشهود مظاهر المحبوب الحقيقى. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ١٥٢) وقوله:

إن كان فى تلفى رضاک صبابة　　　-ولک البقاء-وجدت فيه لذاذا

"التلف" هنا الفناء فى سبيل الله و"الصبابة" كناية عن القبول بهذا الفناء. (المصدر نفسه: ١١٦)

تتعدد فى شعره ألفاظ الحب، وتختلف أسماؤه حتى زادت على الخمسين. فنذكر من الألفاظ التى دلت على الحب، المحبة، والعلاقة، والهوى، والصبوة، والصبابة، والشغف، والوجد، والكلف، والتتيم، والعشق، والجوى، والوله، والدنف، والشجو، والشوق، والتباريح، والوهن، والشجن، والاكتئاب، والوصب، والحزن، والكمد، واللوعة، والفتون، والجنون، والخبل، والداء المخامر، والعزام، والهيام، والتعبد، وغيرها. (المصدر نفسه: ١١؛ وابن قيم الجوزية، لاتا: ٢٥)

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحب والهوى، وما يتعلق به من كتمان، وألم، وتحول، وشوق، وهجر، ووصل، والعذل، و... من الوجهة الصوفية هو الموضوع العام فى شعر ابن الفارض.

ج. الوجد: إن ينقطع القلب عن العلاقات الدنيوية فيشاهد، ويسمع مالم يكن يتهيأ له من قبل.[١٠] كقوله:

يا أخَا العَذلِ فى من الحُسن مثلى　　　هــام وجداً به عَدِمــتُ أخاكا

لو رأيت الذى سَبَانى فيه من　　　جمالٍ- ولــن تراهُ- سَــباكا

(ناصرالدين، ١٩٩٠م، ١٥٩)

أخو العذل هو اللائم، و"هامَ" هنا يعنى سار على غير هدى، وعدم المؤاخاة كناية عن تصنيف البشر بين الجاهلين، والعارفين، و"سبانى" يعنى أسرنى بسحره. ففى البيت إشارة إلى الآية الشريفة ﴿وَأغشيناهم فهم لايبصرون﴾ فالأعمى لايرى البدر حتى ولو

كان كاملاً.ويقول في مكان آخر:

وجدت بوجدآخذي عند ذكرها　　　بتحبيــر تــال أو بألحان صيت

(المصدر نفسه: ۵۸)

د. القبض والبسط:[11] «القبضُ خلافُ البسط... وأصلُه في جناح الطائر... قبض الطائر جناحه، أي: جمعه...، والبسط السرور والفرح.» (ابن‌منظور، ۱۴۰۵ق: ۲۱۳ و۲۵۹) كقول الشاعر:

وفي رَحَموتِ البَسطِ، كُلّي رغبة　　　بها انبَسَطَت آمالُ أهلِ بسيطتي

وفي رَهَبوتِ القبضِ كُلّي رهبةٌ　　　ففيما أجَلتُ العَينَ مني أجَلّت

(المصدر نفسه: ۷۴)

فالرحموت هي الرحمة، وانبسطت يعني انفرجت، والبسيطة هي الأرض، والرهبوت بمعنى الرهبة، وأجلت العين يعني أدرتها، وأجلت هي بمعنى أوضحت. فيقول الشاعر في هذين البيتين حول مفهوم البسط، والقبض العرفانيين بأن كلَّ من يعيش في الأرض له رغبة تامّة، وكاملة إلى مفهوم البسط العرفاني، ومزاياه وكلّ من يعيش في الأرضِ له خوف ومهابة كلية من مفهوم القبض، ويقول الشاعر في هذا المجال إنّي أدرت عيني في ما حولي رأيت وتيقنت بأنَّ كلَّ الأشياء والأشخاص الذين يتواجدون حولي لهم رهبة كلية وخوف تامّ من القبضِ. وخلاصة القول أنّ كلَّ الناس لهم رغبة تامة إلى البسط بينما لهم رهبة تامة وخوف شديد من القبض.

هـ السكر والصحو: فالسكر غيبة القلب عن مشاهدة الخلق، ومشاهدته للحق بلا تغير ظاهر على العبد:

تُهذّبُ أخلاق النّدامى فَيهتَدى　　　بهــا لطريقِ العَزمِ من لا له عَزم

(المصدر نفسه: ۱۸۴)

أشار بـ"الندامى" إلى المريدين السالكين طريق الله تعالى، و"العزم" كناية عن السير في طريق الخير. (المصدر نفسه: ۱۸۲)

وفي ســكرة منها، ولو عمر ساعة　　　ترى الدهر عبداً طائعاً، ولك الحكم

الخطاب للمريد السالک، والعبد الطائع هو العارف لأمر ربه، المؤتمر بأوامره، والمنتهى بنواهيه، و"الحكم" كناية عن تحكم المريد بأمر نفسه، وكبح جماحها عن الرغبات الفانية. (المصدر نفسه: ١٨٤)

أما الصحو فهو رجوع القلب إلى ماغاب عن عيانه لصفاء اليقين، ويختلف عن الحضور بأن هذا دائم والصحو حادث:

ففى الصحو بعد المحو لم أک غيرها   وذاتــى بذاتــى إذا تحلّت تجلت

(المصدر نفسه: ٤٢)

وكُلُ الذى شـاهدتُه فِعلُ واحدٍ   بِمُفـرَدِهِ، لكن بِحُجـبِ الأكنَّةِ
إذا مَا أزال السّـترَ لـم ترَ غيرَهُ   ولم يبقَ بالأشكالِ إشكالُ ريبةِ

(المصدر نفسه: ٧٩)

و. الكشف: بيان ما يخفى على الفهم، فيكشف عنه للعارف كأنه رأى عين. فيعبر الشاعر عن كشفه قائلا:

وما برحوا أراهم معى فإن نأوا   صورة فى الذهن، قام لهم شكل

فيقول فى هذا البيت إن صورتهم لاتفارق الذهن أينما بعدوا. فإن بعدت أجسادهم فإنّ ذكرهم دائما فى البال. (المصدر نفسه: ١٦٩) وقال ابن الفارض أيضا:

فالدياجــى لنــا بــک الآن غُرٌّ   حيث اهديتَ لى هُدى من سَناكا
واقتبــاس الأنــوار من ظاهرى   غيــر عجيــب وباطنى مــأواكا

فـ"الدياجى" فى البيت الأول هى كناية عن المظاهر الكونية باعتبار نظر أهل الغفلة والاحتجاب إليها. و"لنا" كناية عن معشر العارفين والأولياء الصالحين. والغر كناية عن إشراق النفوس بنوره. ثم فى البيت الثانى يقول: إن ظهرَ الضياء على ملامحى، فلاعجب فى ذلک لأن مأواک فى قلبى ولابدّ أن يفيض باطنى على ظاهرى من نورک. (المصدر نفسه: ١٥٧ - ١٥٨)

ز. التجريد: وهو ما تجرد للقلب من شواهد الألوهية، إذا صفا من كدور البشرية، كما نراه فى البيت التالى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبعينيــه عمًــى عنكم كما صَمَمٌ عــن عذله فى أذنى
أَوَلَم ينــهَ النُّهى عن عذله زاوياً وجهَ قبول النصح زى

(المصدر نفسه: ٢٠٣ - ٢٠٤)

النتيجة

يعتبر ابن الفارض الملقب بـ"سلطان العاشقين" من الشعراء الذين عاشوا فى القرن السادس. له ديوان امتاز شعره ببعض الأمور التى نذكرها بصورة موجزة فيما يلى:

١. ابن الفارض شاعر عاشق توزعت عواطفه بين عالمى المادة والروح.

٢. شعره مزيج من الفطرة والتكلف. فهو شاعر بالأصل، ولكنه حاول أن يجارى شعراء العصر فى نماذج شعرهم. فوقع فى بعض التكلف أحيانا والصناعة أحيانا أخرى، وخصوصا فى استعماله لفنون البديع من جناس وطباق وتورية. ويكفى من تكلفه قصيدته الذالية. فالمعروف أن الشعراء يبتعدون عن هذه القافية لصعوبتها وندرة ألفاظها.

٣. أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير فى شعره، ولاتكاد تخلو قصيدة واحدة من هذا الباب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤. يكثر فى شعر ابن الفارض تعداد أسماء الخمرة و، وصافها، وما ذلک إلا تعبيرا عن حالات الغيبوبة والفناء فى الله.

٥. تتعدد فى شعره ألفاظ الحب وتختلف أسماؤه حتى زادت على خمسين.

تعليقات

١. الجناس بين اللفظين هو تشابههما فى اللفظ، و"التام" منه أن يتفقا فى أنواع الحروف، وأعدادها، وهيآتها، وترتيبها؛ فإن كانا من نوع واحد كإسمين، سمى مماثلا؛ وإن كانا من نوعين مختلفين سمى مستوفيا. (التفتازانى، ١٣٧٣ش: ١٩٢-١٩١؛ والهاشمى بک، ١٩٤٠م: ٤١٤)

٢. والكناية اصطلاحا: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلى.

(الجارم وأمين، ۱۹۶۹م: ۱۲۵) أو هو كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقى الذى وضع له، مع جواز إرادة ذلک المعنى الاصلى؛ إذ لاقرينة تمنع هذه الإرادة. (الحسينى، ۱۴۱۳هـ: ۶۹۰)

۳. إن كان الضدان أو الأضداد لموصوفين والألفاظ حقيقية، فهو الطباق إن كان الكلام جامعا بين ضدين فذين، وإن كانت الأضداد أربعة فصاعدا كان ذلک "مقابلة". (ابن أبى الاصبع المصرى، ۱۹۵۷م: ۳۱)

۴. الترصيع هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها. (الهاشمى‌بک، ۱۹۴۰م: ۴۲۳)

۵. ردُّ العجز على الصدر وهو فى النثر أن يجعَل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما فى أوّل الفقرة والآخر فى آخرها، وفى النظم أن يكون أحدهما فى آخر البيت والآخر فى صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر المصراع الثانى. (التفتازانى، ۱۳۷۳ش: ۲۰۰-۱۹۹)

۶. سمى هذا النوع من الجناس مفروقا لافتراق اللفظين فى الكتابة. (تفتازانى، ۱۳۷۳ش: ۱۹۲؛ وآهنى، ۱۳۶۰ش: ۲۲۹)

۷. قال أبونصر السّراج: «الجمع لفظ مجمل يعبّر عن إشارة من أشار إلى الحق بلاخلقِ قبلٍ ولاكون كان؛ إذ إنّ الكون والخلق مكوَّنان لاقوام لهما بنفسهما؛ لأنهما وجود بين طرفى عدم. والتفرقةُ أيضا لفظ مجمل يعبّر عن إشارة من أشار إلى الكون والخلق. وهما أصلانِ لايستغنى أحدهما عن الآخر. فمن أشار إلى تفرقة بلا جمعٍ، حجد البارئ، ومن أشار إلى جمع بلاتفرقة، فقد أنكر قدرة القادر. فإذا جمع بينهما فقد وحد.» (السراج، ۱۹۱۴م: ۳۳۹- ۳۴۰)

قال الجنيد:

قد تحقَّقتک فى السرِ فناجاک لسانى   فاجتمعنا لمعــانٍ وافترقنــا لمعانٍ

إن يكن غيبک التعظيم عن لحظ عيانى فلقد صيرک الوجد من الأحشاء دانٍ. (كاشانى، ۱۳۷۲ش: ۱۲۸) وأيضا قال الواسطى: «إذا نظرتَ إلى نفسک فرقتَ، وإذا نظرت إلى ربک جمعت، وإذا كنت قائما بغيرک، فأنت فانٍ بلاجمعٍ ولا تفرقة.» (المصدر نفسه: ۱۲۹)

۸. والمراد بـ"المقام" مقام إبراهيم عليه السلام بقرب الكعبة المشرفة. (فرغانى، ۱۳۹۸ق: ۱۹۱)

۹. وأيضا قيل الفناء روية حركات العبد، والبقاء روية عناية الله. والفناء المطلق هو ما يستولى من أمر الحق- سبحانه وتعالى- على الحق، فيغلب كون الحق على كون العبد.

۱۰. وقال الجنيد إن الوجد انقطاع الأوصاف عند سمة الذات بالسرور، وقال أبوالعباس عطا إن الوجد انقطاع الأوصاف عند سمة الذات بالحزن. (كاشانى، ۱۳۷۲ش: ۹۴)

۱۱. وقيل إن البسط هو الفرح فى حالة الكشف. (أنزابى نژاد، ۱۳۷۲ش: ۱۳۰) وهما خلان شريفان لأهل المعرفة (الصوفية). إذا قبضهم الله، حشمهم عن تناول المباحات حتى الأكل والشرب والكلام، وإذا بسطهم، ردهم إلى هذه الأشياء حتى يتأدب الخلق بهم.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن أبى الاصبع المصرى. ۱۹۵۷م. *بديع القرآن.* مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.

ابن خلكان. ۱۹۴۸م. *وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان.* تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبدالحميد. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ابن قيم الجوزية، محمد بن أبى بكر. لاتا. *روضة المحبين ونزهة المشتاقين.* بيروت: الموسسة الجامعية للدراسات والنشر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ۱۴۰۵ق. *لسان العرب.* قم: نشر أدب الحوزة (أوفست).

انصارى، قاسم. ۱۳۷۱ش. *مبانى عرفان وتصوف.* تهران: لانا.

البستانى، فؤاد أفرام. لاتا. *المجانى الحديثة.* ط ۳. بيروت: دارالمشرق.

التفتازانى، سعدالدين. ۱۳۷۳ش. *مختصر المعانى.* قم: دارالحكمة.

الحسينى، سيدجعفر. ۱۴۱۳ق. *أساليب البيان فى القرآن،* ط ۱. طهران: مؤسسة الطباعة والنشر وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى.

الجارم، على وأمين، مصطفى. ۱۹۶۹م. *البلاغة الواضحة.* ط ۲۱. مصر: دارالمعارف.

الزيات، أحمدحسن. لاتا. *تاريخ الأدب العربى.* ط ۲۴. لانا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhr.com

زيدان، جرجي. ١٩٩٦م. *تاريخ آداب اللغة العربية*. ط١. بيروت: دارالفكر.

الفاخوري، حنا. ١٩٩١م. *الموجز في الأدب العربي وتاريخه*. ط٢. بيروت: دارالجيل.

الفاخوري، حنا. ١٣٦٣ش. *تاريخ ادبيات زبان عربي*. ترجمه عبدالمحمد آيتي. تهران: انتشارات توس.

فرغاني، سعيد الدين سعيد. ١٣٩٨ق. *مشارق الدراري (شرح تائيه ابن فارض)*. مشهد: نشر دانشگاه فردوسي.

كاشاني، عزالدين محمود. ١٣٧٢ش. *مصباح الهداية ومفتاح الكفاية*. تصحيح جلال الدين همائي. تهران: نشرهما.

النابلسي، عبدالغني. لاتا. *ديوان عمربن الفارض*. بيروت: دار إحياء التراث.

ناصرالدين، مهدي محمد. ١٩٩٠م. *شرح ديوان ابن الفارض*. بيروت: دار الكتب العلمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com